

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**DE LA COSMOGONIE À LA SCIENCE-FICTION :
DES MYTHES FONDATEURS DE CULTURES
ARCHAÏQUES ET MODERNES.**

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION**

**PAR
FANNY OTIS**

JUIN 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Les véritables raisons pour lesquelles ce mémoire a été écrit sont ma propre fascination pour le récit ainsi que ma passion récemment découverte pour la recherche. Aussi, ce mémoire est né d'un concours de circonstances. *A priori*, je ne me dédiais aucunement au secteur de la recherche en communications mais plutôt à la pratique des médias. Néanmoins, mon intérêt grandissant pour la connaissance sous toutes ses formes m'a fait bifurquer de secteur. D'autre part, j'étais de plus en plus perplexe quant aux répercussions de ces médias sur nos mythes, notre culture et notre société en général. J'ai été à partir de ce moment plus préoccupée par ces sujets qui caractérisent l'Occident moderne que par l'application technicienne de ces médias. J'ai alors recueilli ici et là pendant quelques années et au fil de mes lectures des thèses d'auteurs qui me sont apparues comme pouvant être mises en relation dans une structure. Si le mythe fonde toute culture et toute société, alors la structure de la recherche doit être constituée de ces instances. J'ai donc choisi d'aborder le mythe selon trois cultures et trois sociétés: la culture et la société africaines, la culture de masse et la société des loisirs et du spectacle, ainsi que la culture et la société techno-scientifiques. Quel rapport peut-il bien y avoir entre ces trois cultures et sociétés ? Et quels mythes recèlent-elles, mais aussi quelle est la pertinence du mythe dans le champ d'étude que sont les communications ? C'est ce que nous verrons essentiellement dans cette recherche.

La question du mythe n'est pas simple. Si le mythe fonde toute culture et par conséquent toute société et civilisation, ses ramifications sont d'une ampleur incroyable. Le sujet s'avère de ce fait colossal. J'ai d'abord été étonnée et presque déconcertée par la vastitude des études écrites à ce sujet. Le choix des thèses pour la construction de ce mémoire a été long à effectuer tant il y avait d'angles possibles. C'est alors que j'ai décidé d'entreprendre l'exploration du mythe sous divers angles et à l'aide de différentes données, dans un souci d'application à la fois pluridisciplinaire et transdisciplinaire, école qui, comme on le sait, relève d'Edgar Morin dans ses fondements théoriques.

Le lecteur va par ailleurs le constater, je suis une inconditionnelle de Morin, qui me semble être un des auteurs incontournables de notre modernité, autant par sa manière d'aborder la connaissance que par la pertinence pour notre époque des sujets dont il traite. C'est pourquoi en ce qui a trait à la « culture de masse », par exemple, mes recherches ont porté exclusivement sur son ouvrage *L'esprit du temps*¹. J'ai cherché à comprendre à l'aide de cette œuvre le trajet que le mythe effectue à travers les

les innovations techniques médiatiques du début du XX^e siècle. Et à voir, par la suite, ce qui arrive avec le mythe quand les médias naissants sont industrialisés.

J'ai d'abord été impressionnée, en parcourant cet ouvrage, de constater comment la culture folklorique et rurale, avec ses contes, ses mythes et ses légendes, a été profondément transformée, pour ne pas dire déracinée, au début du siècle, par les innovations techniques dans les médias. La question qui se posait alors était de savoir comment l'industrialisation généralisée allait investir les médias naissants et non seulement engendrer une démocratisation culturelle sans précédent mais, du même élan, créer les médias de masse et la culture de masse. Si le mythe apparaît comme fondateur de toute culture, alors il devait aussi fonder la culture de masse. Mais de quelle manière cela allait-il se produire? Quelle culture allait lui succéder et quel mythe en était le fondateur ? Il nous a semblé que c'était, dans le premier cas, la culture techno-scientifique et que le mythe fondateur était la science-fiction. Voici en somme le contexte dans lequel a été préparée cette recherche.

Mais une recherche ne se fait jamais seule et sans le concours de plusieurs appuis et personnes marquantes, qui viennent souvent, tour à tour, dynamiser et encourager sa poursuite. L'élaboration d'une recherche est aussi le fruit de multiples influences que l'on recueille ici et là au cours de la maîtrise. Cela étant dit, j'aimerais en tout premier lieu remercier ma directrice, Luce Des Aulniers, qui a bien voulu me faire confiance pour échafauder cette étude. M^{me} Des Aulniers, docteur d'État en anthropologie à l'Université du Québec à Montréal, est un professeur et un chercheur dont les compétences m'ont permis d'être véritablement initiée à la recherche en communications. Son savoir-faire, sa patience, sa sensibilité et son talent m'ont accompagnée tout au long du parcours. D'une exigence infatigable et d'une grande humilité, elle a su me guider dans les méandres des mythes et de l'imaginaire, tout en respectant mon côté intuitif mais sans jamais me laisser dériver loin des objectifs à atteindre. Non seulement elle est pour moi une autorité en la matière, mais elle possède de plus des qualités humaines remarquables, ce qui m'apparaît essentiel en éducation si l'on veut donner l'exemple. Or, M^{me} Des Aulniers fait pour moi partie des exemples à suivre, en ce qui a trait tant à son érudition qu'aux qualités humaines qui la caractérisent. En somme, c'est une femme de grande valeur.

Pour ce qui est de son travail de directrice, elle est, pour employer cette métaphore, une main de fer dans un gant de velours. Alors gare à la paresse! Merci, chère Luce Des Aulniers, pour tout ce que vous m'avez légué, parfois même à mon insu.

Ensuite, et plus dans l'ombre mais non les moindres, mes proches; tout d'abord mon fils Émile qui, avec tout son amour et toute sa confiance, a contribué à me faire persister dans des moments d'incertitude. Je te remercie, Émile, pour ta patience; dès que j'aurai terminé, je te promets de ne plus passer autant de temps devant l'ordinateur et que nous irons batifoler ensemble. Vient tout de suite après ma mère, France, à qui je dois de m'avoir soutenue et aidée considérablement, et ce, de manière très concrète quotidiennement. Puis mes compagnes de route et amies de longue date : Nicole, Johanne, Doris, Isabelle, appuis moraux de tous les instants, qui supportent mes angoisses existentielles légendaires avec humour et compréhension. Sans amis, la vie est impossible.

Je voudrais aussi remercier ceux qui ont corrigé et révisé ce mémoire et, par le fait même, m'ont aidée à progresser sur le plan de l'écriture. Ce qui n'était pas gagné d'avance, je l'avoue.

Pour ce qui est des personnes qui m'ont influencée au cours de mes études, je voudrais remercier spécialement et avec chagrin Jean-Pierre Desaulniers, qui nous a quittés trop rapidement l'année dernière. Professeur au département des communications, M. Desaulniers m'a enseigné l'histoire des communications. Il fut un des premiers professeurs à me transmettre le désir de faire des études supérieures et aussi le premier à m'appuyer dans ce sens. Jean-Pierre, j'aurais aimé que tu me voies terminer ce mémoire; merci de tout cœur, où que tu sois maintenant. Pour moi, tu resteras une personne marquante et significative.

J'aimerais aussi remercier M. Philippe Sohet, également professeur expert en récit au département des communications sociales et publiques à l'UQÀM, qui fut pour moi et à la même époque une source d'inspiration dans l'intérêt que je porte aujourd'hui au récit, à la culture et à la société. M. Sohet a su me guider à quelques reprises au point de vue académique. Merci pour votre appui et votre confiance, monsieur Sohet.

Je voudrais remercier également M. René Jean Ravault, professeur en communications et spécialiste du phénomène de la réception et des médias de masse. Merci pour m'avoir initiée à l'étude des médias de masse et pour m'avoir encouragée à poursuivre mes recherches dans un esprit d'autonomie.

Merci enfin à tout le personnel administratif de l'UQÀM, que j'ai fait suer en plusieurs occasions avec mon esprit bohème, mon tempérament de feu et la langue que je n'ai pas dans ma poche. Il faut dire que je ne connaissais rien à la gestion, chose que vous m'avez apprise, avec dépit j'en conviens. Si je suis en passe de devenir un bon fonctionnaire, c'est de votre faute.

Merci, en tout dernier lieu, à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidée à faire cette recherche et m'ont encouragée à terminer mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| AVANT-PROPOS..... | ii |
| LISTE DES TABLEAUX..... | ix |
| RÉSUMÉ..... | x |
| INTRODUCTION : LE MYTHE S'ENRACINE COMME SOUSBASSEMENTS PSYCHIQUE, CULTUREL ET SOCIAL..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| CADRE DE RÉFÉRENCE CONCEPTUEL : TRANSVERSALITÉ DES FONDEMENTS DE L'IMAGINAIRE ET DU RÉCIT. | |
| Introduction..... | 6 |
| 1.1 Distinction à propos des notions d'imagination, d'imaginer, d'imaginaire..... | 7 |
| 1.2 Imbrication des divers types d'imaginaires dans leurs composantes psychiques et sociohistorique | 10 |
| 1.3 Imbrication de divers types de récits découlant du mythe..... | 14 |
| CHAPITRE II | |
| LE MYTHE, UN RÉCIT PARADOXAL ET SIGNIFIANT AU FONDAMENT DE TOUTE CULTURE | |
| Introduction..... | 18 |
| 2.1 Première acception : Le sens commun à propos d'une histoire qui leurre..... | 19 |
| 2.1.1 Chimère et exagération dérivent du mythe..... | 20 |
| 2.1.2 Canulars et fumisterie proviennent du mythe..... | 21 |
| 2.2 Seconde acception : Le mythe et ses origines dans les sociétés primitives relève d'une ontologie..... | 23 |
| 2.2.1 Le mythe, une charte pragmatique qui structure le sens dans les sociétés traditionnelles..... | 25 |
| 2.2.2 Le mythe apparaît comme un récit à portée religieuse au fondement de toute culture..... | 28 |

CHAPITRE III

LA TRADUCTION DU MYTHE DANS LA PALÉO CULTURE DE MASSE.

| | |
|--|----|
| Introduction..... | 36 |
| 3.1 La persistance du mythe visible dans la culture folklorique à travers ses fêtes..... | 37 |
| 3.2 La persistance du folklore rural à travers la culture urbaine | 37 |
| 3.3 L'évolution du récit vers le roman moderne en termes de filiations et distinctions..... | 38 |
| 3.3.1 Aux origines du roman : Le conte, le mythe et l'épopée..... | 38 |
| 3.3.2 Le passage du mythe au roman : l'épopée et la problématique du héros..... | 40 |
| 3.3.3 Le déclic technique de l'imprimerie..... | 41 |
| 3.3.4 L'avènement du roman populaire; mythes contes et légendes se fixent dans l'imprimerie..... | 43 |
| 3.4 Le remplacement du mythe par le roman : une victoire du livre sur la tradition l'orale..... | 44 |
| 3.4.1 Le roman bourgeois et ses thématiques amoureuses : Madame Bovary..... | 44 |
| 3.4.2 Incarnation dans la figure du bovarysme..... | 45 |
| 3.5 L'essor du journal et du roman feuilleton au XIXe siècle..... | 46 |
| 3.5.1 Le roman feuilleton : un genre hybride entre culture populaire et culture bourgeoise..... | 47 |
| 3.5.2 Les médias naissants réinjectent les folklores..... | 47 |
| 3.5.3 Bilan : crise et métamorphose de la culture bourgeoise et dite cultivée..... | 48 |
| Le prolongement du mythe dans le roman répond au même besoin ontologique..... | 49 |

CHAPITRE IV

LE FORMATAGE CULTUREL, DES MYTHES, ARCHÉTYPES ET SYMBOLES PAR LA CULTURE INDUSTRIELLE ENGENDRE LA CULTURE DE MASSE

| | |
|---|----|
| Introduction..... | 53 |
| 4.1 La culture industrielle et ses deux industrialisations..... | 55 |
| 4.1.1 Une première industrialisation : La technique et ses deux facteurs de massification..... | 56 |
| 4.1.2 Une seconde industrialisation de l'imaginaire s'instaure au sein de la première..... | 59 |
| 4.2 La culture de masse concrétise diverses variétés de mythes sous forme de produits psychiques offerts à la consommation psychique..... | 60 |
| 4.2.1 Définition générale de la culture de masse..... | 61 |
| 4.2.2 Qu'est- ce que la culture de masse ? | 61 |
| 4.2.3 Comment et par quelles voies se propage la culture de masse ?..... | 68 |
| 4.2.4 La répercussion de la culture de masse sur l'état des liens sociaux..... | 69 |

| | |
|---|----|
| Conclusion ; La fin de l'idéologie du bonheur et le glissement vers une mis en place d'une société techno-scientifique..... | 72 |
|---|----|

CHAPITRE V

LA SCIENCE FICTION : LE MYTHE DE NOTRE MODERNITÉ EN TRAIN DE SE FAIRE AU POINT DE RENCONTRE ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

| | |
|---|-----|
| 5.1 Aux origines de la science-fiction..... | 75 |
| 5.1.1 Précurseurs mythiques, philosophiques, scientifiques et littéraires..... | 75 |
| 5.1.2 Le développement de la culture de masse..... | 77 |
| 5.2 L'élaboration de la science-fiction au creuset des bouleversements techno-industriels et scientifiques des sociétés traditionnelles..... | 78 |
| 5.2.1 Le roman d'anticipation, un brouillon de la science-fiction au XIX ^e siècle..... | 78 |
| 5.2.1.1 Jules Verne tente de refaire le monde dans des mythes de notre temps..... | 79 |
| 5.2.1.2 Georges Herbert Welles invente à partir des sciences exactes..... | 79 |
| 5.3 Combinatoires des influences donnant lieu à la littérature de science-fiction..... | 81 |
| 5.3.1 L'utopie, une société idéale..... | 82 |
| 5.3.2 La contre-utopie..... | 82 |
| 5.3.3 Le courant dystopique des années 1930-1950..... | 83 |
| 5.3.4 La constitution d'un genre autonome..... | 83 |
| 5.3.5 Repérage des tendances à travers quelques œuvres de science-fiction du XX ^e siècle..... | 86 |
| 5.4 La science-fiction traversée par le mythe..... | 87 |
| 5.4.1 La science-fiction comme véhicule de mythes modernes..... | 87 |
| 5.4.2 La science-fiction comme mythe en soi dans la puissance de sa représentation..... | 89 |
| 5.4.3 Une analyse de notre manière de vivre et de notre imaginaire à l'aide de la science-fiction..... | 93 |
| 5.4.4 Synthèse et applications ; Quand la métaphore de l'homme-machine de la science-fiction s'instaure comme incubatrice d'un mythe « rénové » dans le champs des sciences cognitives..... | 95 |
| CONCLUSION..... | 101 |
| ANNEXE..... | 106 |
| NOTES ET RÉFÉRENCES..... | 124 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 138 |

LISTE DES TABLEAUX

| Tableau | Pages |
|---|-------|
| 3.1 L'évolution de l'imprimerie du 19 ^e au 20 ^e siècle..... | 107 |
| 3.2 Le bilan de la crise de la culture cultivée d'après Edgard Morin..... | 109 |
| 5. 1 Différents thèmes précurseurs de science-fiction avant le 19 ^e siècle..... | 112 |
| 5.2 Des sous-genre appartenant à la science-fiction..... | 113 |
| 5.3 Quelques œuvres médiatiques de science-fiction au XX ^e siècle..... | 116 |
| 5.4 Divers types d'imaginaires repérable dans les ouvres de science-fiction selon Louis-Vincent Thomas..... | 92 |
| 6.1 Les diverses écoles théoriques sur le mythe..... | 119 |

RÉSUMÉ

En quoi le mythe peut-il être communicationnel ? Cet essai entend y répondre au regard de ses composantes psychiques, culturelles et sociales. Il cherche à revisiter le mythe en posant un regard prismatique, pluridisciplinaire et transdisciplinaire sur ce qui constitue un des tout premiers récits de l'humanité. Et si le mythe entretient des filiations — tant psychiques que sociohistoriques — avec différents types d'imaginaires, il en découle une parenté avec d'autres types de récits. Du mythe au roman, imaginaires et récits se côtoient et s'emboîtent à bien des égards depuis le récit fabuleux jusqu'au roman moderne. À travers eux seront examinés les différents médias et moyens de communication par lesquels il est véhiculé : oralité, livres, médias naissants, magazines, etc.

Dans son ensemble, *De la cosmogonie à la science-fiction* envisage le mythe par l'entremise de trois cultures et sociétés différentes : africaine des Dogons et leur culte des ancêtres, la culture de masse et la société du spectacle et des loisirs, au fondement littéraire, médiatique et industriel, enfin la culture et la société techno-scientifique ayant pour assise le mythe de la science-fiction.

L'acception moderne du mythe se dévoile ici comme une histoire marquée au sceau du paradoxe concevable à la fois comme une histoire fausse et mystifiante et comme une histoire vraie hautement symbolique et sacrée. Pourtant si le mythe fonde toute culture et toute société, il doit aussi fonder nos sociétés modernes, à la différence qu'il se retrouve peut-être traduit dans le roman. Or, au début du XIX^e siècle, le roman moderne issu de l'essor de l'imprimerie tend à démocratiser la culture littéraire pour les classes populaires. Dès lors, il se retrouve à la base même de notre culture de masse dans ce que Edgar Morin nomme la paléoculture de masse. Les thèmes de ces romans populaires et bourgeois seront repris dans un esprit de formatage médiatique dans le roman-feuilleton. Celui-ci va connaître - grâce à la presse écrite - une popularité grandissante et ses thèmes seront redistribués par la télévision, le cinéma, la radio. Ces médias naissants vont dès lors connaître une double industrialisation, technique et médiatique-imaginaire, d'une vaste envergure, à partir de ce que l'on nomme communément les mass-médias. Par leur médiation, se structure notre société du spectacle et des loisirs, venue semble-t-il remplacer nos fêtes traditionnelles. Se substituant ainsi à la culture folklorique, la culture de masse devient pourvoyeuse des grands mythes de notre modernité, initiant ainsi « l'ère des grandes communications de masse » et son idéologie du bonheur. Cette idéologie va cependant décliner à partir des années 60 laissant plutôt la place au désenchantement. De cette déception sociétale émerge une autre culture et une autre société, cette fois techno-scientifique.

Le passage, au début du XX^e siècle, d'une pensée religieuse à une pensée rationnelle, doublée d'une industrialisation sans précédent, expliquent peut-être son apparition. Si tel est le cas, le mythe qui la fonde paraît bien être la science-fiction. Issue à la fois du roman d'anticipation européen et des périodiques de la culture de masse américaine, la science-fiction serait selon l'anthropologue Louis-Vincent Thomas, un des mythes majeurs de notre modernité. Par conséquent, comme le stipule l'anthropologue Marika Moisseff, la science-fiction doit être abordée comme un corpus mythologique total correspondant à l'ère occidentale moderne dont elle est issue. Et si elle permet une incursion au cœur même de l'histoire moderne occidentale, elle dévoile aussi l'inconscient collectif qui la spécifie. L'*imaginaire pulsionnel* et fantasmatique, l'*imaginaire du monde des images* qui se donnent à voir et l'*imaginaire idéal* sont trois types d'imaginaire distincts permettant une analyse des symptômes sociétaux qu'elle recèle. Ces imaginaires peuvent aussi s'insinuer dans le champ même des sciences, notamment des neurosciences et de l'intelligence artificielle. À ceci près que le mythe, lisible à travers elles, se constitue à partir d'un fantasme hyper rationnel que l'on tend facilement à confondre avec une explication scientifique. Lors même que la rationalité essaie d'en découdre avec le mythe, reste à découvrir qu'elle est peut-être un mythe rénové qui tend à remplacer les humanités, sinon à les faire disparaître.

Mots-clefs : mythe, imaginaire, culture, société.

INTRODUCTION

LE MYTHE S'ENRACINE COMME SOUBASSEMENT PSYCHIQUE, CULTUREL ET SOCIAL

Le mythe est partout dans l'axiome de notre quotidienneté, mais aussi à l'intérieur de l'homme, dans sa psyché la plus intime. Nous ne sommes pas dégagés des mythes, même la pensée savante l'atteste. Essentiellement, les mythes instituent la culture tant dans les arts, par exemple la littérature, que dans les sciences. D'ailleurs, bien avant la pensée rationnelle, le mythe fait partie intégrante des sociétés primitives et sans écriture. Il s'insère déjà dans ce que l'on nomme la « protohistoire ». ¹ Il se fixe, dès lors, comme système symbolique solidement structuré puisqu'il répond à un besoin existentiel structurant chez l'être humain : celui de créer du sens. Cela se confirmera dans les fondements même de l'imaginaire. Cette nécessité de créer du sens et ce besoin d'imaginaire semblent s'enraciner à la base même du psychisme chez l'*homo sapiens*. En effet, qui peut prétendre vivre sans que sa vie ait un sens ? L'expert en histoire de l'imaginaire René Barbier l'affirme : « Il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde. Et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme. » ² Si le mythe est existentiel par les liens qu'il entretient avec la définition de la conscience humaine, ce besoin de « créer du sens » inhérent à l'humain apparaît par conséquent comme un objet à examiner en regard de la communication qu'il génère.

Le but de cette recherche est donc de comprendre en quoi le mythe peut être constitutif de la communication, et ce, principalement en regard de trois de ses filiations qui semblent au fondement de toute l'humanité : psychique, culturelle et sociale. C'est donc à partir de ces trois sphères du savoir - qui traversent tout le champ d'études en communications - que nous nous proposons ici de circonscrire l'objet de notre recherche. La pertinence de l'étude du mythe se justifie *a priori* du simple fait que notre objet est constitutif tout autant de la psyché de l'être humain que de la culture et de la société dans laquelle cet être humain est immergé.

De cette position de départ émergent les objectifs à atteindre dans le cadre de ce mémoire, objectifs qui se donnent en cascade au fil des chapitres. Le chapitre I vient préciser le socle conceptuel et l'orientation théorique sur lesquels s'appuie notre recherche relativement aux imaginaires et aux récits. Au chapitre II, nous nous demandons en quoi le mythe est un récit contradictoire rempli de sens. La question est examinée selon deux acceptions du mythe: d'abord, en tant qu'histoire mystifiante et ensuite, en tant qu'histoire vraie éminemment symbolique et sacrée. Cette deuxième acception démontre que le mythe s'instaure comme fondateur de culture en s'actualisant concrètement par le rite, notamment dans les sociétés archaïques. Il n'empêche que le mythe traverse aussi toute culture, toute société et civilisation, l'Occident moderne inclus. Dans le chapitre III, nous tâcherons de cerner comment le mythe se traduit dans la paléoculture de masse, de voir, par exemple, comment nous sommes passés du mythe au roman. Nous emprunterons un tant soit peu le trajet que suit le récit à travers l'imprimerie et ses développements. Au chapitre IV, nous démontrons comment la « culture de masse » passe par la « culture industrielle » des médias naissants, ce qui nous amène à remarquer que même si nous sommes passés du mythe au roman, les mythes continuent d'affluer, par exemple par le truchement des médias et de l'organisation technobureaucratique qui les caractérise. En définitive, on comprend que de cette culture de masse en émerge une autre, techno-scientifique celle-là. Enfin, le chapitre V nous permettra de déterminer en quoi la science-fiction serait le mythe de notre modernité en train de se faire. Nous observerons les liens que la science-fiction entretient avec une certaine épistémologie des sciences cognitives, en passant en revue ses postulats de base comparant le cerveau à une machine. « Métaphore ! » diront certains. Certes, mais une métaphore ayant des répercussions dans le champ même des sciences, en s'installant comme mythe logico-scientifique imprégnant de fait les pratiques et les discours.

L'éclectisme qui caractérise notre recherche appelle une démarche intellectuelle pour observer le mythe s'actualisant comme un essai d'application transdisciplinaire. Cette perspective transdisciplinaire apparaît d'autant plus nécessaire que le mythe comporte de multiples variantes culturelles et psychiques en regard des diverses sociétés et cultures investiguées. Il s'agit alors de voir comment quelques-unes de ces diverses cultures et sociétés sont fondées à travers différents mythes et récits et comment elles peuvent être mises en rapport. Du fait que «... la transdisciplinarité concerne, comme son préfixe *trans* l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers différentes disciplines, sa finalité est la compréhension du monde présent dont un des impératifs est l'univers de la connaissance³ », la transdisciplinarité semble requise pour examiner le mythe aussi bien dans son contexte moderne et post-moderne qu'en regard de ses fondements psychiques, culturels et sociaux. Cet essai d'application trans-disciplinaire semble

d'autant plus nécessaire que le mythe est en soi un objet déjà investigué par de nombreuses disciplines révélant du même coup une orientation théorique pluridisciplinaire.

La pluridisciplinarité est l'étude d'un objet d'une seule discipline mais décrite par plusieurs disciplines à la fois. La recherche pluridisciplinaire apporte un plus à la discipline en question. Mais ce plus doit être au service d'une même. Dans le même ordre d'idée, la démarche pluridisciplinaire déborde les disciplines mais sa finalité reste inscrite dans le cadre de la recherche disciplinaire.⁴

Si la discipline privilégiée dans le cadre de cette recherche est la communication, il faut toutefois considérer que d'innombrables ouvrages ont traité des mythes et des rites, et ce, depuis le XIV^e siècle. Parmi leurs auteurs, on compte nombre de philosophes, linguistes, littéraires, épistémologues, anthropologues, ethnologues qui se sont penchés sur la question à travers les âges et les sociétés sans jamais la saisir entièrement. Toutefois, on peut affirmer que le mythe a été jusqu'à récemment une spécialité de l'anthropologie, dont les deux principaux paradigmes sont l'« évolutionnisme » et le « structuralisme⁵ ». Ces deux paradigmes visent à concevoir le récit mythique soit comme une structure purement formelle ou linguistique, soit comme un produit de l'évolution chez l'*homo sapiens*. Or, le mythe n'est certes pas qu'une question de langage ou de structure linguistique, bien qu'en ses fondements il soit récit oral. Mircea Eliade, dans son herméneutique comparative de l'histoire des religions, s'il s'inspire en partie du « structuralisme », avance toutefois à ce propos que le mythe n'est guère le produit de l'évolution mais bien davantage « un élément structurel de la conscience ». Or, nous abondons dans le même sens.

Du reste, comme les sociétés primitives, l'Occident moderne véhicule nombre de mythes, malgré les apparences. Le mythe ne peut donc être envisagé sous un angle exclusivement « évolutionniste », orientation théorique qui tend à concevoir le mythe soit comme le propre des sociétés sans écriture, soit, ainsi que le dit Muller, comme une « maladie du langage », d'après le postulat de base de la mythologie comparée, à teneur linguistique.

Par ailleurs, la perspective sémantique de Greimas alliant l'étude du sens avec la théorie sémiotique, quoique très probante, demande un approfondissement qui dépasse les compétences acquises dans le cadre de cette maîtrise.

Or, si ces paradigmes du « structuralisme » et de l'« évolutionnisme » ont dominé l'étude anthropologique du mythe pendant tout le début du XX^e siècle, il semble que l'on en soit à une dispersion théorique depuis les années 80, remarque John Leavitt dans son introduction du collectif « Le Mythe aujourd'hui ». ⁶

Il s'agit alors pour nous de soutirer les grands thèmes de cet éparpillement et de les articuler dans une logique propre à ce mémoire, qui est de revisiter le mythe dans sa présence actuelle et dans les besoins culturels auxquels il répond. C'est pour cette raison que nous optons ici pour une position pluridisciplinaire/transdisciplinaire, visible autant dans la méthode de confrontation et d'aller et retour des divers concepts que dans leurs usages.

Le mythe se voit ainsi examiné au moyen de diverses disciplines mais toujours au service de notre champ d'étude. Cette pluridisciplinarité apparaît donc dans le contexte de notre recherche sur le mythe parfois sous des angles psychanalytiques, en ce qui concerne les diverses modalités d'imaginaires propres au mythe, parfois sous des angles qui concernent les champs d'études du culturel et du social. Ces derniers champs d'études ont été largement investigués par deux références incontournables en la matière : Edgar Morin, pour ce qui est de la « culture de masse », et Jean-Claude Guillebaud, quant à l'avènement d'une « culture techno-scientifique ». Nous soulignerons ainsi le passage d'une « culture folklorique » à une « culture de masse » puis à cette « culture techno-scientifique » .

Les moyens utilisés pour la construction de ce mémoire sont une collecte de données tirées d'un corpus d'auteurs choisis en relation avec nos objectifs de départ. Ces données se rapportent à différentes thèses et concepts agencés dans une logique combinatoire suivant le continuum du mythe, ce qui fait que les thèses et concepts privilégiés « communiquent ». Cette méthode permet de concevoir que le mythe puisse être abordé sous divers angles unifiés par une structure cadre qui comporte trois cultures : la culture africaine des Dogons, la culture de masse du début du XX^e siècle et la culture techno-scientifique du début du XX^e siècle à aujourd'hui. Ces cultures représentent trois types de sociétés : une société d'abord religieuse, archaïque et folklorique; puis une société du spectacle et des loisirs, au fondement médiatique et industriel; enfin une société techno-scientifique, technicienne et scientifique. Passant de l'une à l'autre, nous verrons que le mythe paraît être un besoin de récit et que celui-ci se concrétise dans diverses modalités et variations propres à chaque culture et société.

Par conséquent, il nous faut, d'une part, déterminer quels rapports et quelles persistances mythique existent entre elles et, d'autre part, vérifier quelles différences et quelles persistances on peut déceler entre les plus vieux mythes primitifs (par exemple, le culte aux ancêtres) et les plus récents de notre modernité (par exemple, la science-fiction).

On le conçoit, cette recherche de persistances et de différences mythiques commande divers angles de collecte de données principalement socio-historiques et anthropologiques, avec quelques percées du côté de la littérature.

En somme, il semble pertinent de proposer une lecture du mythe qui inclut des composantes à la fois psychiques, culturelles et sociales, en tenant compte du fait que ces composantes se traduisent aussi bien en termes de contenu de ce qui est communiqué par les éléments symboliques et archétypaux qui lui sont intrinsèques, qu'en termes de moyens et de modalités de transmission de ce faire. Le mythe se trouve donc ciblé dans l'axe communicationnel par son contenu imaginaire, dans sa fonction dispensatrice de sens à travers cultures et sociétés, et par les divers moyens de transmission communicationnelle qui le caractérisent et par lesquels il est véhiculé : l'oralité, l'écriture mais aussi l'imprimerie et les médias.

Ces composantes peuvent s'appuyer sur les concepts d'imaginaire et ses transversalités. Du seul fait que tout psychisme, toute culture, toute société, s'ils ne recèlent pas que de l'imaginaire, en sont de toute évidence imprégnés, l'imaginaire paraît bien, dans ce cas, appartenir au champ d'étude des communications, à travers lequel le sens semble généré. Nous espérons ainsi contribuer à la richesse protéiforme des études en communications.

CHAPITRE I

CADRE DE RÉFÉRENCE CONCEPTUEL :

TRANSVERSALITÉ DES FONDEMENTS DE L'IMAGINAIRE ET DU RÉCIT

Le mythe est un des tout premiers récits oraux de l'humanité, sinon le premier. Dans ses débuts, il a pour vocation d'offrir un sens à la vie et, plus précisément, aux mystères des origines de l'univers. Le mythe dans ses assises semble ainsi répondre à une question d'ordre existentiel concernant les origines du monde, de toute vie humaine, de toute institution, voire de toute création. Or, cette cosmogonie portée par le mythe ne concerne pas que les débuts du monde mais aussi sa fin. À cet égard, les mythes eschatologiques procurent du sens au temps hors de celui empiriquement vécu par les êtres humains. À la base même du mythe, il se trouve un désir, une volonté de donner un sens à quelque chose d'inexpliqué, comme les origines ou la fin, en le structurant dans un récit.

Cette nécessité de sens, chez l'être humain, peut donc être relié à quelque chose d'aussi biologique que le début ou la fin de la vie. Le constat du début et de la fin de toute vie biologique a ainsi poussé la psyché à prendre forme, si bien que, selon Sigmund Freud, aux racines même de la psyché il y a deux pulsions fondamentales antagonistes : la « pulsion de vie » et la « pulsion de mort », aussi appelées *Éros* et *Thanatos*. Le mythe viendrait puiser à même ces forces inconscientes pour signifier la conscience émergente chez l'humain.

Ainsi, il paraît presque impossible de saisir le mythe dans ses fondements en oblitérant le concept d'imaginaire : l'imaginaire individuel, d'une part, que René Barbier nomme la psyché-soma, et imaginaire collectif, d'autre part, qu'il nomme imaginaire « social-historique » et que Carl Gustav Jung appelle, lui, « l'inconscient collectif ».

1.1 Distinction à propos des notions d'imagination, d'imaginer et d'imaginaire

René Barbier établit ces distinctions ; il définit *l'imagination* comme « la mise en œuvre, dans ce cas, d'une sensibilité génératrice complètement reliée au réel, à la nature, qui advient par le truchement de son créateur.¹ » Alors que *imaginer*, c'est plutôt « se représenter quelque chose, ce qui implique une dérivation par rapport au jeu immédiat des sensations et une association à la mémoire.² » Mais il y a plus : imaginer, c'est aussi « juxtaposer, combiner, articuler et synthétiser des images ou des idées pour les reproduire en les figurant ou pour en tirer des arrangements différents.³ » Cette acception de « la faculté d'imaginer » établit par conséquent celle de la création. Barbier rappelle d'ailleurs cette définition de Jacques d'Ardgino à propos de la fonction imaginative : « Imaginer c'est créer, en fonction de l'expérience acquise et actuelle, autre chose que ce qui était déjà là, préexistant, disponible ou encore ignoré. Il s'agit d'une véritable mise en acte d'une capacité de création et d'invention qui opère une rupture de l'ordre établi de la symbolisation habituelle.⁴ » Ce qui est imaginé se résumerait, selon René Barbier, « à quelque chose d'inventé, qu'il s'agisse d'une invention absolue (histoire imaginée de toutes pièces) ou d'un glissement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leurs significations normales ou canoniques.⁵ » Dans les deux occurrences, il est remarqué que « [...] l'imaginaire se sépare du réel, qu'il entende se mettre à sa place (mensonge) ou qu'il ne le prétende pas (roman).⁶ », l'imaginaire se situant ainsi entre « leurre » et « faculté de création ».

La faculté *d'imaginer* introduit, de fait, la notion *d'imaginaire*, elle-même apparentée aux concepts de symbole et de symbolique, dont elle se sert pour s'instituer. Ce concept d'imaginaire et les concepts de symbole et de symbolique sont intimement liés puisque l'imaginaire a besoin des deux autres pour exister. Barbier, citant Castoriadis, rappelle que « l'imaginaire doit utiliser le symbolique, non seulement pour s'exprimer, mais pour exister et inversement le symbolique présuppose la capacité de l'imaginaire de voir dans une chose ce qu'elle n'est pas ou de la voir autre que ce qu'elle est.⁷ » Ces concepts apparaissent donc comme inséparables.

Voici une première définition du concept de symbole et de son implication quant aux rites que nous donne Anne Perol :

Un symbole est une forme tangible (graphisme, objet, élément naturel) qui rassemble et manifeste tout un réseau de significations difficilement transmissible par le discours. Ainsi le symbole solaire exprime, au-delà de la causalité et de la logique, « à la fois » les notions de lumière, de vie, de cycle, de renaissance, de royauté, de centre, d'ordre, etc. Toute connaissance symbolique est directe, globale, et en même temps paradoxale. Un rite est un symbole vécu, mis en action. Une cérémonie initiatique utilise les rites. Toute fête, tout métier traditionnel aussi. L'approche rituelle ou symbolique n'est donc pas réservée à une élite isolée mais, dans une société traditionnelle, imprègne le quotidien.⁸

Par ailleurs, le symbole utilise le rite pour s'actualiser ; c'est que le réseau de significations propre au symbole est difficilement communicable par le discours. Dans le cas du rite, il l'est par le geste. Le symbole ainsi défini doit être rapproché de l'être et du vécu et donc de l'ontologie. En ce sens, lorsque l'on tente l'exploration d'un symbole, l'entendement premier ne suffit pas, car il y a, dans le symbole, une part de mystère qu'il s'agit de décrypter, du moins en partie. Le symbole semble impliquer quelque chose d'indéfini et de voilé qui peut être relié à la notion d'inconscient et qui se situe au-delà de ce que notre conscience peut saisir.

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous. Donc, une image est symbolique lorsqu'elle implique quelque chose de plus que son sens immédiat évident. Ce mot ou cette image a un aspect inconscient plus vaste qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne ne peut escompter le faire. Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir.⁹

C'est possiblement parce que d'innombrables réalités se situent au-delà de ce que l'intellect humain peut comprendre que nous employons fréquemment des termes symboliques pour évoquer des concepts que nous ne pouvons ni déterminer ni saisir entièrement. « Le symbolique n'est jamais que l'écume du mouvement permanent des vagues de l'imaginaire océanique qui, dans ses grands fonds, se confond avec le réel.¹⁰ » Si les symboles ne sont pas par essence pleinement accessibles à la conscience, ils permettent une plongée au cœur même de l'inconscient individuel et collectif. L'inconscient ne saurait toutefois se détacher du phénomène de la conscience puisqu'il lui est pour ainsi dire antinomique. Cependant, il est à rapprocher du concept d'*imaginaire pulsionnel*, notion à partir de laquelle la notion d'inconscient a été élaborée dès le départ.

En définitive, l'approche symbolique comme point d'ancrage nous semble la plus adéquate pour aborder le récit mythique afin de saisir ce récit en regard de ses fondements. Elle est par conséquent privilégiée à la pensée formelle et structurale de la linguistique qui, parfois, fige trop son argumentaire dans une vulgate plus ou moins compréhensible pour les non-initiés. René Barbier affirme du reste que vouloir « détacher le signifiant du signifié pour en expliquer la structure, c'est croire que le tourbillon dans la rivière est une entité séparée de celle-ci et plus encore de l'eau qui la constitue fondamentalement.¹¹ »

Il faut voir dans cet énoncé toute la complexité qu'il y a à saisir le symbole comme phénomène se rattachant à l'imaginaire mais aussi l'incapacité du paradigme « structural » et « linguistique » à en saisir entièrement les composantes contextuelles, voire psychiques, culturelles et sociales. De toute manière, il se dégage de cette citation que vouloir détacher le « signifiant » du « signifié » procède « d'une illusion théorique qu'a opérée la pensée formelle anti-existentielle en sciences humaines.¹² » Pour démontrer les limites de cette approche appartenant au paradigme linguistique, Barbier déclare que

le mot sang ou le mot soleil ne sauraient être détachés de leur dimension imaginaire et de leur potentialité symbolique dans une culture donnée, excepté pour le sage non-dualiste, transpersonnel et transculturel, pour qui ce qui est demeure d'un mouvement incessant de formes toujours nouvelles et aussitôt détruites, d'instant en instant.¹³

En somme, séparant le « signifiant » du « signifié » afin d'en dégager la structure, le structuralisme ou la linguistique semblent quelquefois oublier le caractère mouvant et contextuel du mythe. Si le symbole est par nature une entité changeante qui ne se définit jamais totalement, il demande, dès lors, une interprétation qui dépasse, et de loin, la logique formelle qu'a adoptée la linguistique depuis son institution. Il est donc préférable pour nous d'envisager le symbole relativement aux divers types d'imaginaires et ce, dans leurs composantes psychiques et sociohistoriques.

1.2 Imbrication de divers types d'imaginaires dans leurs composantes psychiques et sociohistoriques

On peut distinguer différents types d'imaginaires qui s'emboîtent les uns dans les autres. Le premier est *l'imaginaire-source*, qui est la faculté de création radicale. Partant d'un imaginaire primordial, que Barbier définit comme *l'imaginaire source s'actualisant* en tant que « faculté de création radicale de formes, figures, images, symboles, mythes, tant psychique que social - historique », cet *imaginaire-source* se ramifie en deux autres acceptions de l'imaginaire. L'une *sociale-historique* et l'autre qui se rapporte à la *psyché-soma*.

L'imaginaire social-historique est défini par René Barbier « comme le fleuve ouvert du collectif anonyme ». Pour cet auteur, « ce qui, dans le social-historique, est en position, création, faire être, nous le nommons imaginaire social au sens premier du terme ou société instituant. » Cet imaginaire social-historique est repérable sous forme de « magma de significations » ou, plus poétiquement, comme un « bain de sens » qui est manifeste dans toute espèce d'institution. Pour Barbier, toutes les institutions sont effectivement porteuses de cet *imaginaire social* qui constitue également ce que l'on appelle la *culture d'une société*. L'idéologie serait la part rationalisée et rationalisable de cet imaginaire social. Dans le même ordre d'idées, « ces institutions tissent une matrice dans laquelle les habitus naissent et s'imposent à tous ceux qui sont soumis à leur violence symbolique », l'habitus apparaissant pour sa part sous forme de « schème générateur de structure conforme à la structure d'inculcation comme phénomène de reproduction.¹⁴ »

D'autre part, l'imaginaire en tant que *psyché-soma* se définit selon lui comme « le flux représentatif/affectif/intentionnel.¹⁵ » Alors que « ce qui, dans la psyché-soma, est position, création, faire être, nous le nommons imaginaire radical.¹⁶ » On peut d'ores et déjà affirmer que l'imaginaire comme « psyché-soma » relève largement de l'imaginaire pulsionnel, investigué, comme on le sait, par Sigmund Freud.

C'est essentiellement à partir de cet imaginaire pulsionnel que Freud va développer, entre 1894 et 1900, sa notion « d'inconscient », qu'il conceptualise surtout autour de l'individu et de ses pulsions fondamentales, dont le principal moteur est le désir. Du point de vue psychanalytique, on peut distinguer deux genres de pulsions contraires et complémentaires, « Éros » et « Thanatos », la

« pulsion de vie » et la « pulsion de mort. » Sigmund Freud a postulé que l'inconscient est constitué de souvenirs, d'émotions vécues au cours de l'enfance, y compris des pulsions sexuelles, ou libido, et de leurs modifications dues au développement du sur-moi.

L'inconscient, en psychanalyse, est donc l'ensemble des représentations et des désirs inaccessibles à la conscience et souvent refoulés par elle. L'inconscient sous-entend les processus psychiques, se manifeste dans le rêve et détermine la personnalité saine ou pathologique. Cependant, il n'englobe pas toutes les activités mentales dont un sujet n'a pas conscience : les contenus psychiques appelés *préconscients* peuvent être actualisés dans la conscience. Il peut se manifester par des rêves, des symptômes comme des lapsus ou des actes manqués.¹⁷

Toutefois, pour Carl Gustav Jung, « la pulsion de vie » déborde amplement celle de cette dialectique freudienne entre « pulsion de vie » et « pulsion de mort ». C.G Jung se différencie de Freud d'abord par une vision plus ample de l'imaginaire pulsionnel. Dans son célèbre ouvrage *Psychologie de l'inconscient* (1912), Jung s'éloigne en effet de l'explication freudienne, exclusivement sexuelle, de la libido et de la pulsion de mort. « Cette œuvre fait des parallèles entre des mythes anciens et les fantasmes psychotiques, et propose un exposé des motivations humaines à partir de la notion plus large d'énergie créatrice.¹⁸ »

Si l'inconscient individuel se définit selon Freud « comme l'ensemble des sentiments et pensées refoulés pendant la vie de l'individu », l'inconscient collectif, selon Jung, « regroupe les sentiments, les pensées et la mémoire ancestrale de l'humanité.¹⁹ » Sur cet inconscient collectif Jung va d'ailleurs développer par la suite toute sa « psychologie des profondeurs », à partir de laquelle il va également élaborer sa notion « d'archétype ».

L'archétype est ce qui organise l'ensemble des processus psychiques de l'être humain, au même titre que l'instinct des animaux. Dans le champ des représentations, les archétypes sont des préformes vides qui organisent les images mentales (pensées, fantasmes, rêves...) selon leur dynamisme propre. Ils sont à la fois source de la vie instinctive et de la vie spirituelle (i.e. symbolique), et tout autant potentiellement destructeurs que créatifs. Pour Jung, ce concept d'archétype est un concept frontière, aléatoire, puisque ne pouvant être saisi qu'à travers ses résultantes. On peut aussi définir un archétype comme un point de vue analogique sur une réalité sensible, capable de réunir la l'ensemble des points de vue que l'on peut avoir.²⁰ »

L'archétype se retrouve de plain-pied avec le mythe à partir de la réalité sensible. Si l'on considère plus précisément que « le mythe est un système symbolique de genre oral qui apparaît avant l'écriture²¹ », on ne peut parler du mythe et des symboles sans parler de l'archétype et de ses schèmes, puisqu'ils en sont le prolongement naturel. Pour Gilbert Durand, « ce qui différencie toutefois l'archétype du simple symbole, c'est généralement son manque d'ambivalence, son universalité, sa constance dans le temps et son adéquation en schème.²² » Les schèmes se définissent pour leur part comme

des générations dynamiques et affectives de l'image. Ils s'apparentent à ce que Piaget nomme le symbole fonctionnel et à ce que Bachelard appelle symbole moteur. Ils font la jonction entre les gestes inconscients de la sensorio-motricité, entre les réflexes et les représentations. Les schèmes forment le squelette dynamique et le canevas fonctionnel de l'imagination.²³

C'est dire le rapport qu'entretiennent les archétypes et leurs schèmes avec la biologie de l'être humain. Cette organisation des schèmes en archétypes est importante pour comprendre que de tout ce qui précède se dégage notre conception du mythe, à savoir qu'il s'agit d'un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes qui tend à se composer en récit. Pour C.G Jung, l'inconscient collectif agence un ensemble d'« archétypes » ou d'images primordiales. Ces archétypes peuvent parfois incarner des expériences « telles que la confrontation à la mort ou le choix d'un conjoint; ils sont illustrés symboliquement dans les religions, les mythes et les légendes. » Gilbert Durand pousse le caractère primordial de l'archétype vers le concept d'idée.

Les archétypes seraient des images primordiales, prototype, engramme, image originelle. Ils seraient le stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée. Et l'idée ne serait que l'engagement pragmatique de l'archétype dans un contexte socio-historique et épistémologique donné.²⁴

On verra comment s'avère importante l'idée d'archétype dans l'évolution même des contenus mythiques. Néanmoins, le fait mythe demeure. Carl Gustav Jung nous offre cette métaphore :

Les archétypes sont précisément comme des lits de rivière, que l'onde a délaissés, mais qu'elle peut irriguer à nouveau après des délais d'une durée indéterminée. Un archétype est quelque chose de semblable à une vieille gorge encaissée, dans laquelle les flots de la vie ont coulé. Plus ils ont creusé ce lit, plus ils ont gardé cette direction et plus il est probable que tôt ou tard ils y retournent.²⁵

Si un archétype est, en littérature et en philosophie, un modèle général représentatif d'un sujet, pour C.G Jung ou G.Durand, il devient co-substantif du mythe.

Les archétypes sont dans l'inconscient humain, des structures sous-jacentes ordonnées et constantes, à partir desquelles chaque peuple construit les formes, les images et les mythes qui lui sont propres. Il y a donc dans le mythe à la fois un aspect particulier, exprimé et donc culturel et dépendant de l'identité propre à chaque peuple, et un aspect universel, agissant non comme récit ou forme définie mais comme force ou polarité. Ce dernier aspect est ce qui rapproche le mythe de l'être : la pensée mythique est solidaire de l'ontologie. Elle est un mode du faire-voir. Le mythe est à la fois puissance d'évocation et puissance d'accueil. Il dépasse ce qu'il nomme ou ce qu'il décrit. Il manifeste et voile, tout à la fois, la dimension divine du monde. Toute parole sacrée est en ce sens mythique.²⁶

Ce concept de base d'archétype jungien tient dans cette définition élargie d'imaginaire pulsionnel à travers ce que Barbier nomme *l'imaginaire sacré ou numineux*, indissociable des deux autres, à savoir l'imaginaire *psyché-soma* et l'imaginaire *social-historique*. Cet imaginaire sacré « [...] s'exprime communément par l'intermédiaire des mythes, des archétypes, des symboles, et des rites permettant à l'*homo religiosus* d'être un lecteur du sacré dans sa vie quotidienne.²⁷ » Les diverses écoles théoriques fondatrices de ce mouvement qui s'attache à la lecture du sacré sont « la philosophie, la phénoménologie et l'histoire des religions, comme la psychologie des profondeurs jungienne.²⁸ » L'imaginaire sacré ou numineux, tel que le définit René Barbier, part « de l'idée-clef, relevée par Mircea Eliade à l'issue de son œuvre gigantesque en histoire comparative et en herméneutique des religions, que le sacré n'est pas un stade de l'évolution de la conscience, mais un élément structurel de la conscience.²⁹ »

Ces écoles s'inscrivent donc dans le courant herméneutique qui « tente de déchiffrer et d'en communiquer le message et la dimension axiologique par l'étude de la dialectique des hiérophanies comme expression et manifestation du sacré.³⁰ » Cet imaginaire numineux ne semble pas extérieur à la cognition de l'*homo sapiens*.

C'est pourquoi la psyché de l'être humain vue sous cet angle est intrinsèquement porteuse d'une faculté de connaissance. Le sacré ainsi entendu se retrouve à l'intérieur de la psyché et apparaît comme une composante propre à sa conscience. C'est ainsi qu'Eliade questionne « les formes multiples des hiérophanies à travers les cultures. » Ceci afin d'en « dégager l'organisation de la pensée, la logique symbolique de l'univers mental de l'*homo religiosus* chez qui le numineux jaillit du tréfonds de l'âme comme source originaire de connaissance.³¹ »

Or cet imaginaire sacré se retrouvera en filigrane dans notre mémoire autant en ce qui concerne la société africaine des Dogons que dans la culture de masse (bien que dégradée), de même que dans la société technoscientifique qui caractérise notre époque. Et cela, même si cet imaginaire numineux revêt d'autres formes et poursuit d'autres objectifs que chez les peuplades n'ayant pas accédé à l'écriture.

C'est à partir de cette base de différents imaginaires interreliés que seront également abordées au fil de l'essai d'autres virtualités de l'imaginaire. Tout en se rapportant à des récits différents, on pourra constater comment chacun d'eux relève du même noyau.

1.3 Imbrication de divers types de récits découlant du mythe

Si l'on définit généralement un récit comme l'histoire « orale » ou « écrite » d'un événement, d'une aventure, il existe toutefois plusieurs types de récits, dont le plus ancien et le plus fondamental semble être le mythe. De ce dernier vont découler tout les autres, par exemple le conte, la légende et l'épopée, qui semblent eux-mêmes constitutifs du roman moderne. Les psychanalystes, Sigmund Freud et Carl Jung en particulier,

utilisent le mot « mythe » dans le sens plus général de symboles et de thèmes récurrents communs à tous les peuples du monde et utilisés comme un langage pour exprimer des idées, des valeurs, des émotions. Ainsi défini, un mythe ne se distingue pas nettement d'une légende ou d'un conte de fées, ni même de genres littéraires comme le roman ou le drame, qui sont les formes modernes par lesquelles l'humanité s'exprime le plus communément. Ainsi Georges Dumézil avoue-t-il ne pas pouvoir distinguer conte et mythe tandis que Claude Lévi-Strauss ne peut définir le conte que comme un « mythe en miniature.³² »

Par conséquent il importe, dès maintenant, d'établir les liens et les distinctions entre ces divers types de récits, même si « l'on peut classer parmi les contes populaires les mythes, les légendes et les contes de fées. ³³ »

Par exemple, si les contes populaires peuvent parfois apparaître comme plausibles, et qu'ils se situent la plupart du temps dans un « ailleurs » imaginaire merveilleux, ils ne comportent plus la dimension religieuse et sacrée propre au mythe, dans le sens où une croyance y serait investie. Effectivement, à la différence du conte, le mythe semble impliquer une croyance et donc une portée religieuse ayant pour dessein d'expliquer le sens de la vie et de l'univers. Ainsi, au sens strict, *les mythes sont des contes populaires à portée religieuse*.

Ces histoires (les mythes) sont tenues pour vraies par le narrateur et par son public. Elles traitent de la création et de l'organisation de l'univers par des êtres d'essence divine, qui peuvent cependant revêtir une apparence humaine (comme Zeus, dans la mythologie grecque) ou animale et dont les pouvoirs sont extraordinaires. Dans certaines mythologies, comme celles des Amérindiens ou des Africains de l'ouest, la divinité est un être paradoxal, dupe de lui-même aussi souvent qu'il dupe les autres.³⁴

De son côté, le terme générique de *contes populaires* désigne généralement différents types de récits véhiculés par les traditions orales et écrites du monde entier. Puisque cette forme de folklore est habituellement transmise de génération en génération et par « bouche à oreille », de tels récits connaissent, de ce fait, de nombreuses altérations et de profondes subdivisions. Fait remarquable, qui va distinguer ces contes populaires et folkloriques des autres contes de la tradition orale, c'est que, bien qu'appartenant toujours à la tradition orale, ils vont être fixés par l'écrit et vont dès lors s'inscrire dans le champ de la littérature, comme c'est le cas pour *les Contes de ma mère l'Oie* de Charles Perrault.

Le début du XIX^e siècle a manifesté un grand intérêt pour les contes populaires, à la suite notamment de la publication par les frères Grimm des *Contes d'enfants et du foyer* (1812-1822). De fait, leurs œuvres incitèrent des écrivains de tous pays à recueillir et à publier des contes issus de leurs terroirs respectifs, comme le firent Gérard de Nerval pour le Valois, Andrews Lang pour l'Écosse ou Hans Christian Andersen pour le Danemark. Les frères Grimm avaient déjà constaté des ressemblances flagrantes entre les contes de diverses origines européennes, et les folkloristes s'attachèrent, tout le long du XIX^e siècle, à mettre en évidence les points communs entre les traditions orales des différents pays. Ignorant généralement les cultures africaines, américaines et océaniques, ils se convainquirent de l'origine indo-européenne de nos contes. Bien qu'il ait été démontré depuis que ces théories étaient incomplètes ou erronées, il n'en reste pas moins que leurs recherches contribuèrent à éveiller l'intérêt du public pour le folklore et les contes populaires.³⁵

Les légendes peuvent également entrer dans la catégorie des « contes populaires » ; car, « comme d'autres contes populaires, elles utilisent généralement un discours stéréotypé, des clichés ou des personnages et des situations standardisés.³⁶ » Si les légendes se situent entre le mythe et le conte, elles possèdent toujours une dimension religieuse propre au mythe. Cependant, elles diffèrent de ce dernier en ceci « qu'elles évoquent ce qui s'est *passé dans le monde après sa création*. Les sujets en sont variés (vie des saints, histoires de loups-garous ou de fantômes, aventures surnaturelles mettant en cause le monde réel, etc.).³⁷ »

La légende semble différer aussi de l'épopée et du roman en ce qu'elle « accorde par exemple peu d'importance à la psychologie ou à la vraisemblance des personnages. », alors que l'épopée et le roman sont davantage axés sur un personnage central, le héros. Ils s'organisent le plus souvent autour des exploits d'un seul protagoniste ou d'une communauté bien définie. Les épopées racontent notamment « des événements historiques ou légendaires, de portée locale ou universelle, émaillés d'actions héroïques et grandioses³⁸ » qui se déroulent aux antipodes de la vie quotidienne. Aussi définit-on généralement *l'épopée* comme « un long poème narratif, dont les thèmes et le style sont empreints de majesté.³⁹ »

La narration épique implique en général l'intervention de forces surnaturelles, la description de combats, ainsi que certaines conventions de style : une invocation à la Muse, une annonce liminaire du thème, une longue présentation des protagonistes, des discours conventionnels et exaltés. Si des détails de la vie quotidienne peuvent apparaître, ils ne constituent que l'arrière-plan de l'intrigue proprement dite, bien qu'ils soient décrits dans le même style que le reste du poème. Aristote distinguait l'épopée de la poésie lyrique : selon lui, la première doit être récitée, tandis que la seconde, qui exprime des émotions plus personnelles, doit être chantée.⁴⁰

Les épopées se différencient toutefois de la légende par leur dimension historique, et elles se différencient du conte parce qu'elles « ne visent pas à distraire le lecteur par la narration d'événements extraordinaires ». L'épopée traduit davantage « les idéaux et les valeurs de toute une nation et les moments essentiels de son histoire.⁴¹ » Cette dimension historique et nationale permet aussi d'établir une nette distinction entre le roman et l'épopée. Si les parallèles entre l'épopée et le roman tournent autour de la problématique du héros, celui-ci, dans le roman, est placé plutôt sous le signe de l'individu et de la psychologie des personnages. Alors que le héros épique, le héros de la légende, est investi d'un contexte national et patriotique, et donc « [...] relève moins de la psychologie individuelle que de la morale patriotique.⁴² »

En ce qui concerne le roman, ce qui le distingue le plus des autres récits, c'est qu'il sera irrémédiablement investi par l'écrit et, un peu plus tard, par l'imprimerie. S'il entretient encore des filiations avec les autres types de récits quant à son origine, il va s'en distinguer de toutes les manières. Ainsi le roman est-il un genre littéraire narratif qui « se distingue du mythe par son attribution à un auteur, du récit historique par son caractère fictif, de l'épopée par son usage de la prose, du conte et de la nouvelle par sa longueur, du simple « récit » par la plus grande complexité de sa narration.⁴³ »

Différents types de romans seront abordés au cours de cet essai. Retenons comme point de départ que le roman moderne, s'il se distingue des autres récits, tient à la fois du mythe, du conte et de l'épopée. C'est pourquoi il importe de commencer par le premier récit qui nous vient du fin fond de l'humanité, de si loin qu'aucune mémoire ne peut en témoigner.

CHAPITRE II

LE MYTHE, UN RÉCIT PARADOXAL ET SIGNIFIANT AU FONDEMENT DE TOUTE CULTURE

Déclarer que « le mythe est paradoxal et signifiant » nous oblige à définir en quoi il l'est. Pour nous, le paradoxe du mythe réside, dans un premier temps, dans le fait qu'il peut apparaître comme une « histoire qui leurre », selon le sens commun, et, dans un deuxième temps, dans le fait qu'il peut se révéler sous la forme d'un « récit sacré, hautement symbolique », selon certains savants. Établissons, dès le départ, une première distinction entre ces deux acceptions concernant le mythe.

Si les mythes modèlent depuis la nuit des temps notre rapport au réel, c'est peu dire que les mythes sont des histoires intrinsèques à héritage symbolique individuel et collectif. Sans système symbolique, nous serions d'ailleurs dans l'incapacité de nous représenter le réel. Or, avant que l'écriture n'apparaisse, la représentation que l'être humain se faisait du monde était principalement constituée de symboles et d'archétypes transmis par tradition orale et souvent actualisés par le rite.

Dans ce sens, le mythe n'est pas uniquement un récit fictif, il est en fait constitutif de la réalité quotidienne et du vécu des sociétés dites archaïques. On peut encore observer ce phénomène dans les sociétés africaines, par exemple chez les Dogons, notamment dans leurs « cultes aux ancêtres ». Vu sous cet angle, le mythe entretient bien un lien de type pragmatique avec les sociétés en question.

Plus près de nos sociétés occidentales maintenant, si l'on en croit Georges Bertin en ce qui a trait à la fonction herméneutique du mythe, il est « [...] un objet irréel constitutif d'un désir fait de deux mystères¹ ». D'une part, il tient lieu « du pensé et du vécu, mieux, il questionne profondément les catégories de notre modernité² ». En cela, le mythe se donne à percevoir comme réalité ontologique, voire épistémologique, et peut en conséquence receler certaines vérités. Mais il peut aussi, d'autre part, se constituer comme une « fiction » qui leurre. Or cette fiction est investie non pas par la croyance de celui qui la raconte mais plutôt par la croyance de « l'autre », celui qui la reçoit, et elle l'est sous forme,

par exemple, de canulars, de fumisteries ou de commérages, etc. Le mythe peut donc être examiné comme fiction mensongère, dans le sens « chimérique » du terme, ou comme antinomique du réel. Ainsi que le souligne également John Leavitt, le paradoxe des mythes réside là : « Voilà le paradoxe du mot mythe dans son acception moderne : dire d'une histoire qu'elle est un mythe équivaut à l'appeler mensonge, mais un mensonge que l'autre prend pour la vérité ; le mythe est donc la vérité crue de l'autre.³ » Tel est en tout cas, selon nous, le sens commun défini par notre première acception à propos du mythe. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le phénomène de croyance s'y trouve investi.

2.1 Première acception : le sens commun à propos d'une histoire qui leurre

Dire du mythe qu'il est une fiction « qui leurre » est pourtant un lieu commun, voire un cliché. On entend généralement par lieux communs « des arguments, des développements et des preuves applicables à tous les sujets. Ajoutons par exemple des idées, des sujets de conversation que tout le monde utilise; image, façon de s'exprimer qu'un emploi trop fréquent a affadies.⁵⁴ » Cette définition du lieu commun gagnerait à être précisée par la définition élargie du mot « cliché ». La notion péjorative de cliché se résume « à une idée ou expression toute faite trop souvent utilisée⁵⁵ ». Il ressort pourtant de cette définition que le lieu commun ou le cliché contiennent toujours une fraction d'évidence. Dans ce cas, caractériser le mythe de fausseté n'est pas tout à fait injustifié ; les indices du caractère faux du mythe abondent, de fait. Et si cette perception du mythe est un lieu commun auquel la plupart des gens adhèrent, tout lieu commun, tout cliché, il faut l'avouer, peut receler une part de vérité. Examinons la chose.

Si cette première signification du mythe se conçoit comme celle d'un phénomène composé de fausseté, c'est que, de prime abord, le mythe ne semble pas de l'ordre du fait rationnel. Cette première acception renvoie à un phénomène associé plutôt à la fabulation, à la pensée, au discours (la plupart du temps illusoire) qui s'élabore autour d'un événement ou d'une personne et qui est, de ce fait, amplifié ou déformé⁵. Cette idée du mythe s'apparente donc davantage à quelque chose « de l'ordre du mensonge ou d'une pure construction de l'esprit (idée)⁶ ». Il y a bien là une fonction de mystification propre au mythe, une fonction qui consiste à mystifier quelqu'un, c'est-à-dire à induire volontairement en erreur. Cette définition est ainsi à rapprocher de l'aspect chimérique du mythe ; comment cela se présente-t-il ?

2.1.1 Chimère et exagération dérivent du mythe

Dans nos sociétés occidentales, la plupart des gens attribuent au mythe un caractère faux et chimérique. L'étymologie du terme « *chimère* » fait d'ailleurs référence, presque ironiquement, à « un monstre fabuleux ayant la tête et le poitrail du lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon.⁷ ». La chimère ainsi décrite tient plutôt d'« une vaine imagination, ou une illusion, voire une utopie ou d'un projet irréalisable⁸ ». Tout cela se rapporte au caractère fantastique, fabuleux, mythique et hétéroclite d'un phénomène. Il va de soi que toutes ces caractéristiques nous renvoient au caractère illusoire du mythe, mais aussi à l'exagération potentielle qu'il peut présenter. Il recèle une hyperbolisation, une enflure, une amplification ainsi qu'une dimension utopique. Ainsi compris, le caractère chimérique du mythe s'oppose à ce que nous nommons le réel. Il évoque, de ce fait la fiction, celle-ci renvoyant elle-même étymologiquement au mot feindre⁹.

Si la fiction se définit par ailleurs comme une pure construction de l'imagination, elle s'oppose, elle aussi, à ce que l'on nomme le réel ou une certaine vérité¹⁰. C'est en ce sens que l'on entend souvent dire, pour qualifier un fait mensonger, que « tout cela n'est que pure fiction » ou encore que « la réalité dépasse la fiction » ; mais Renan affirme aussi que « la vérité est, quoi qu'on dise, supérieure à toutes les fictions. » Et Bergson, que « la fiction, quand elle a de l'efficace, est comme une hallucination naissante. »

La fiction peut également se présenter comme une création de l'imagination, par exemple en littérature, le conte, la nouvelle, le roman de science-fiction. La fiction peut donc soit se définir comme ce qui est par exemple de l'ordre de la création littéraire, ou de n'importe quel type de création, et dans ce cas elle ne prétend pas se mettre à la place du réel, soit se poser en tant que mensonge ou leurre et quand elle tente de se mettre à la place du réel, en introduisant l'altération d'un fait.

Si le mythe tend à se mettre à la place du réel, il s'agit maintenant de comprendre en quoi le mythe peut être un leurre. Pour ce faire, il est souhaitable de démystifier le discours, l'idée tournant autour de l'individu ou de l'événement, pour ainsi accéder au caractère plus probable d'une chose ou d'un phénomène, avoir une vision plus réelle des faits ou de la personne en cause. Dans la même perspective, quand on dit d'un individu qu'il est mythomane, on pense à « un fabulateur ou à un menteur; à quelqu'un qui raconte des histoires et des mensonges, avec une tendance marquée à la simulation et ceci de manière pathologique.¹¹ » Auquel cas, la plupart du temps, cette personne n'en a pas conscience.

Un mythologue, quant à lui, serait un « individu qui se spécialise dans l'analyse des mythes¹³ ». Un mythologue serait donc quelqu'un qui aime se faire raconter des histoires, mais dans le but de les analyser. C'est essentiellement dans cette position qu'est examiné notre objet. Il reste ici à définir de quelle sorte d'histoires nous parlons : proches du mythe, il y a en effet les fumisteries et les canulars.

2.1.2 Canulars et fumisteries proviennent du mythe

Notre première acception du mythe retient qu'il s'agit d'images simplifiées, souvent illusoires, que des groupes humains forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait, intervenant ainsi de manière décisive dans leurs agissements ou leurs opinions par rapport à ces faits ou à ces personnes¹³. Il peut aussi s'agir, par exemple, de tromperie collective d'ordre intellectuel et moral. Le terme tromperie nous ramène d'ailleurs encore à la parole ou à des actes servant à tromper et à induire volontairement en erreur¹⁴. La parole ou le discours sont toujours présents au moment de l'actualisation de ce phénomène communicationnel. Si l'on admet que le mythe se transmet d'abord oralement, cette première explication se rapproche plus de la mystification, effleuré plus haut, qui se définit comme un acte ou un propos mensonger destiné à mystifier quelqu'un, à abuser de sa crédulité, ou à amplifier un fait¹⁵.

Or, les cas du canular, de la farce ou de la fumisterie s'apparentent eux aussi à la mauvaise plaisanterie, manquant de sérieux. Ces types de récits ont la parole pour cause et renvoient au caractère social et collectif du mythe. Cette parole s'appuie sur un récit venant à proprement parler de *nulle part* (du moins en apparence). Le récit provenant de nulle part peut également caractériser le phénomène de la rumeur, se définissant d'ailleurs comme un bruit ou une nouvelle qui se répand dans le public¹⁶. Cette notion de public renvoie elle-même au caractère social et collectif du mythe, si bien qu'un mythe, une rumeur, un canular ne peuvent survivre sans lui.

Il faut encore mentionner (sous une forme plus dégradée) le potin, qui est de l'ordre du commérage, du bavardage et de la médisance. Cela peut se vérifier, par exemple, dans les cas de commérages de village, dans les journaux à potins et même parfois dans les milieux de travail. Ces diverses formes de récits oraux apparaissent donc sans que l'on sache jamais exactement d'où elles proviennent. Le *nulle part* mis en évidence dans les cas de la rumeur, des commérages et des potins évoque pour nous le concept d'*utopie*, qui renvoie au non-lieu par son étymologie¹⁷.

Le mot utopie provient en effet du latin *utopia* et s'est formé sur les racines grecques *ou* « non » et *topos* « lieu » : « en aucun lieu ». *L'Utopie se définit généralement comme un pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux*¹⁸.

L'utopie comporte de ce fait une dimension irréaliste et hypothétique. Cela étant dit, nous n'approfondirons pas ici le caractère utopique du mythe en tant qu'histoire fausse ; rappelons seulement qu'il se rapporte à quelque chose qui serait de l'ordre de la fiction et de l'idéal, chose qui camoufle parfois le réel. Mannheim a d'ailleurs démontré que l'utopie de même que l'idéologie sont de fausses consciences qui servent à s'évader des sociétés vivantes :

L'auteur qui a le plus marqué l'évolution du concept au XX^e siècle est Karl Mannheim, qui démontra dans *Idéologie et Utopie* (1927) que les deux termes ont pour point commun la volonté de transcender l'être-là humain, le quotidien vécu; cependant, l'idéologie est une conscience dont la fonction est conservatrice, alors que celle de l'utopie est révolutionnaire. L'une et l'autre sont des « fausses consciences », de pures évasions hors des sociétés vivantes.¹⁹

Cette définition de *l'utopie* en tant qu'elle camoufle parfois le réel et comme non-lieu rappelle aussi la fumisterie et le commérage dont nous avons traité plus haut. Ces derniers sont toutefois des types de récits oraux le plus souvent empreints d'une certaine méchanceté, de tromperie, d'illusion ou d'envie, divisant les individus plutôt que les reliant à la communauté. S'ils inscrivent quelque chose dans l'esprit et l'imaginaire d'une collectivité, ils dissimulent en fait les véritables enjeux, souvent reliés aux pratiques du pouvoir politique, institutionnel ou encore à des rivalités d'ordre sexuel ou économique.

Il faut retenir, dans cette première définition du mythe comme lieu commun, qu'il s'agit d'une histoire fausse, d'un mensonge provenant à proprement parler *de nulle part*, n'ayant donc par le fait même aucun auteur à son origine et qui serait transmis par la parole. Ce *nulle part* et cette transmission orale se rapprochent de la nature du canular et de la fumisterie, du commérage et du potin, comme moyens de fausser les situations et de manipuler les personnes. Toutes les formes de récits mentionnées découlent par conséquent, elles aussi, du mythe. Elles s'appuient, en général, sur la transmission orale d'un récit quelconque, le plus souvent à forte teneur symbolique, transmission d'ordre collectif mais dégradée, ne contenant plus la part de sacré propre au mythe et ne poursuivant pas les mêmes objectifs. On peut par conséquent considérer le mythe traditionnel comme le « grand-père » de ces formes de récit.

Cependant, s'arrêter à cette définition du mythe comme histoire fausse, qui leurre, ne permet pas de comprendre le rapport de type pragmatique qu'entretiennent les sociétés archaïques, tout autant que nos sociétés modernes, avec le mythe. Il apparaît en effet que là où le mythe fonctionne, il est tenu pour vrai, il est parole vivante. Ainsi, pour Edgar Morin, nous nous trouvons devant un véritable paradoxe en ce qui concerne le mythe :

Le paradoxe des mythes réside en ceci que parmi tous les récits que la société lui propose et qu'à la différence des récits historiques et des contes qui sont présentés comme pures inventions propres à égayer l'esprit, les mythes sont tenus pour vrais mais contrairement à ce qui se passe avec les récits historiques, ils ne contiennent pas aux yeux des observateurs étrangers une vraisemblance.²⁰

À la première définition relevée, il faut ajouter que le mythe a un long parcours historique et qu'il n'a pas toujours été perçu comme une histoire fausse. Edgar Morin souligne à cet égard que « ce paradoxe est illustré par le fait que le mot mythe est synonyme d'erreur alors même que là où il fonctionne, le mythe est considéré comme le lieu par excellence de la vérité.²¹ » Le mythe est ainsi un phénomène paradoxal parce qu'il peut être conçu à la fois comme une histoire vraie et comme une histoire fausse, mais néanmoins une fiction imbriquée dans le réel. Aussi importe-t-il de vérifier et de comprendre comment le mythe fonctionne. C'est ce que nous permet la seconde acception du mythe en tant qu'histoire vraie, sacrée et hautement symbolique relevant de l'ontologie primitive.

2.2 Seconde acception : Le mythe et ses origines dans les sociétés primitives relève d'une ontologie

Selon Eliade, la première fonction du mythe dans les tribus dites primitives, nous allons le voir, est de fixer des modèles d'actions humaines. Un mythe n'est pas une fable ou un récit qui s'oppose à la vérité, il est bel et bien, dans une société primitive traditionnelle, la principale représentation de la réalité comme telle²². Mircea Eliade propose à ce sujet une interprétation du mythe à la fois rationnelle-logique et imaginative-intuitive. Selon lui,

[...] le mythe révèle une ontologie primitive — une explication de la nature de l'être. Le mythe, par le biais des symboles, exprime un savoir complet et cohérent; malgré son apparence triviale et sans fondement, il permet un retour aux origines, une découverte ou redécouverte de la nature de l'homme²³.

Voyons de plus près comment les mythes se structurent, selon cet auteur, dans les sociétés archaïques.

De façon générale, on peut dire :

- 1- Que le mythe constitue l'Histoire des actes des êtres surnaturels ;
- 2- Que cette histoire est considérée comme absolument vraie ;
- 3- Que le mythe se rapporte toujours à la création, qu'il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés : c'est la raison pour laquelle les mythes constituent le paradigme de tout acte humain significatif ;

- 4- Qu'en connaissant le mythe, on connaît l'origine des choses et, par la suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté ; il ne s'agit pas d'une connaissance extérieure, abstraite, mais d'une connaissance que l'on vit rituellement, c'est-à-dire en effectuant le rituel auquel il sert de justification ;
- 5- Que, d'une manière ou d'une autre, on vit le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements que l'on remémore et que l'on actualise.²⁴

Les mythes apparaissent dans ce cadre comme système symbolique solidement structuré et agencé en un tout cohérent. C'est donc parce que ce récit mythique est fondé sur la création de toutes choses et sur la façon dont ces choses sont venues à l'existence qu'il sert de paradigme à tout acte qui devient significatif. À l'origine du mythe, il y a donc ce besoin de créer du sens. À la différence du mythe dans sa première acception, qui tient du lieu commun en tant que mensonge et pure fiction, le mythe dans les sociétés primitives et traditionnelles apparaît pour certains savants comme une histoire vraie, signifiante et sacrée. Mircea Eliade justifie le fait que certains scientifiques ont décidé d'étudier le mythe dans les sociétés primitives de la façon suivante :

Les savants, au lieu de traiter le mythe dans l'acception usuelle du terme i.e. en tant que fable, invention, fiction, l'ont accepté tel qu'il était compris dans les sociétés archaïques, où le mythe désigne, au contraire, une histoire vraie, qui plus est hautement précieuse et sacrée, exemplaire et significative. Notre recherche portera en premier lieu sur ces sociétés où le mythe est ou a été vivant, en ce sens qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence.²⁵

De cette citation, on peut dégager que les fonctions du mythe perdurent dans les « conduites humaines », puisqu'il apparaît que ce besoin de sens est en fait indéracinable chez *l'homo sapiens*. Cependant, limitons- nous pour l'instant à ces sociétés archaïques. Le mythe était jadis, et est encore aujourd'hui dans certaines tribus primitives, intimement relié à la manière de penser et de faire des êtres. Le mythe ainsi envisagé n'est pas que pure fiction, mais bien plutôt récit symbolique structurant le quotidien et le vécu de ces communautés, ayant pour fonction d'expliquer le sens de la vie.

C'est parce que le récit mythique semble lier les gens d'une tribu non seulement entre eux mais aussi au milieu naturel dans lequel ils vivent que ce système a du sens. Et c'est parce que le mythe sert primitivement à structurer leur réalité que l'on peut affirmer qu'il s'instaure pour ces peuplades comme une histoire vraie. Il est donc essentiel de connaître les fonctions d'origine du mythe pour comprendre comment, primitivement, il influence le psychisme dans ses formes de représentations imaginaires et symboliques. Bernard Valade affirme à cet égard :

Le mythe agence harmonieusement dans son récit les contradictions que vivent les hommes de la tribu pour les annuler comme contradictions ou du moins les dissimuler. Il souligne dans la pensée sauvage que, contrairement à ce qu'avaient cru certains chercheurs, ce qui caractérise la pensée sauvage, c'est son prodigieux appétit de logique, son désir de tout expliquer, de tout intégrer, même si pour y arriver, elle doit construire ce système d'une extrême complexité. Mais et c'est là le trait distinctif qui explique la pensée mythique, les primitifs n'essaient pas pour rendre leur monde intelligent, d'agencer des concepts, des idées abstraites. Ils agencent les éléments que leur offre le monde sensible (minéraux, plantes, animaux, bruits, couleurs, saveurs, odeurs, etc.) pour en faire un ensemble *signifiant*, une histoire, un mythe.²⁶

C'est donc à travers ce bricolage que le mythe prend forme, servant de structure de transfert de sens pour les communautés primitives. C'est par le monde sensible de la nature que ce système procède. Si nous approfondissons la structure et les composantes du mythe, il faut dire que toute culture, et sous-culture, possède ses mythes. Lévi-Strauss a d'ailleurs élaboré à ce sujet toute sa théorie structurale, voyant dans l'imaginaire mythique un système logique d'une extrême complexité. Par ailleurs, comme le spécifie Philippe Malrieu suivant la théorie de Dumézil, le mythe s'instaure fondamentalement comme une charte pragmatique, par exemple dans une tribu africaine comme celle des Dogons.

2.2.1 Le mythe, une charte pragmatique qui structure le sens dans les sociétés traditionnelles

Chez les Dogons, les mythes soutiennent les croyances intimement reliées aux pratiques de la vie quotidienne. Ils constituent un système de communication symbolique structuré dans un récit oral auquel les membres adhèrent. Ce récit oral sert à unir les membres du groupe entre eux mais aussi avec l'environnement naturel dans lequel ils vivent. Les mythes fournissent une structure significative et pour ainsi dire identitaire à cette communauté ; les affects et les actions humaines viennent en quelque sorte se mouler et se cristalliser dans cette structure mythique et symbolique. Ainsi, la fonction première du mythe serait, chez ces peuplades primitives, de fixer des modèles d'actions humaines et de soutenir les croyances. Philippe Malrieu nous le confirme :

L'imaginaire apparaît alors comme l'expression de l'affirmation, non point volontariste, mais affective, de la correspondance entre la nature et la société. Le mythe – la légende – et le système entier des relations découvertes entre le corps social et le corps naturel, servent de garant à chaque transfert particulier, à chaque image, une fois qu'ils ont été proposés au groupe par l'un des membres, venant renforcer de ce fait le système de croyance.²⁷

De cette manière, la fonction du mythe dans les sociétés traditionnelles semble se fixer comme charte pragmatique. On peut dès lors affirmer que le mythe ne s'oppose pas à la réalité des Dogons mais qu'il est intimement vécu par eux de manière quotidienne. On assiste pour ainsi dire à la naissance de la conscience, à une tentative de répondre à des interrogations d'ordre ontologique pour créer du sens à travers un récit.

2.2.1.1 Le mythe issu d'un trouble face à l'inexpliqué

Ce besoin de créer du sens²⁸ aurait pour genèse un trouble face à l'inexpliqué. Le mythe tenterait dans ce cas de répondre à des questions d'ordre existentiel. Quoi qu'il en soit, le besoin ontologique de récit remonte à très loin, les sociétés dites primitives nous en donnent des indices, et semble provenir d'une inquiétude face à l'origine et à la fin de toutes choses. Voici une première explication du rôle du mythe, dans les sociétés traditionnelles, mettant en évidence le besoin de créer du sens :

Le mythe explique de façon imagée l'origine du savoir et des institutions. Il occupe une place privilégiée au sein de la société car sa finalité est d'éclairer des phénomènes en apparence inexplicables. Le mythe permet donc de structurer le monde en proposant, à travers des récits symboliques et imagés, des réponses aux questions²⁹.

Les questions mentionnées ici sont, entre autres, celles de l'origine et de la fin. Face à l'effroi suscité par la naissance et la mort, réalités parce que vécues sur le plan biologique, il devient nécessaire pour les êtres de trouver un sens à l'existence.

Le besoin de créer du sens et d'inclure ce sens dans un récit permettant d'expliquer l'origine du monde et des choses, mais aussi d'apaiser l'angoisse vis-à-vis de la finitude de l'être humain, semble à la base même de la construction des mythes. C'est ainsi que « chez les peuplades primitives par exemple, les mythes font appel à quelque chose qui est hors histoire et hors mémoire, qui remonte au début de l'univers, à ses origines.³⁰ »

2.2.1.2 Le mythe d'origine : une histoire vraie, modèle exemplaire de toute création qui renvoie au mythe de la fin

Le mythe dans les sociétés archaïques raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des commencements. « Le mythe se situe donc en un temps défini, mais par nature, hors de l'histoire puisqu'il va des origines du monde à une époque aussi reculée qu'aucune mémoire ne saurait plus en témoigner³¹. » Et c'est grâce aux exploits des êtres surnaturels qu'une réalité est venue à l'existence, que ce soit « la réalité totale, le cosmos ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution³². »

L'explication de l'origine d'une chose est d'abord reliée à la fonction symbolique de croyance en des êtres surnaturels. Par ailleurs, ce caractère surnaturel est lui-même lié à des phénomènes humains réels tels que la naissance et la mort, le début et la fin des temps. Le mythe chez les peuplades

primitives tente ainsi de répondre à la question de la fin, au problème de la finitude et des angoisses reliées à la fin des temps.

C'est pour donner un sens à cette angoisse primitive de la fin que l'*homo sapiens* cherche à créer un mythe. Le mythe de la cosmogonie est un des premiers mythes primitifs. Il est le mythe des débuts et de la création du monde. Toute histoire mythique relate l'origine d'une chose, présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes des origines peuvent être assimilés au mythe cosmogonique. La cosmogonie est l'ensemble des doctrines qui tentent d'expliquer la formation de l'Univers.

Mythes cosmogoniques Le mythe cosmogonique décrit la naissance de l'Univers. Généralement le plus important dans une culture, il sert de modèle à tous les autres mythes. Certains récits mythiques (Genèse, chap. I), les mythes égyptiens, australiens, grecs et mayas racontent la création de l'Univers à partir de rien, *ex nihilo*. Dans la plupart des cas, le Créateur est tout-puissant et devient le centre de la vie religieuse (Hébreux), ou une divinité plus distante (mythes australiens, grecs, mayas). D'autres mythes cosmogoniques font émerger l'Univers de mondes inférieurs (les Navajo et les Hopis). Selon un mythe polynésien, le monde émerge des différentes couches d'une noix de coco. Dans de très nombreuses cultures, le monde naît de l'éclosion d'un œuf fertile (Afrique, Chine, Inde, Pacifique-Sud) et, dans cet œuf, les Dogons voient le « placenta du monde »³³.

La création du monde étant la création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de création. Tout mythe de l'origine justifie une nouvelle situation du monde. À ce mythe de la cosmogonie est lié en polarité le mythe de l'eschatologie, qui est le mythe de la fin.

Mythes eschatologiques Le mythe eschatologique décrit la fin du monde et le destin de l'individu après la mort. La description de la fin du monde, cataclysme final, conflagration universelle ou ultime bataille des dieux, est présente dans l'ensemble de la mythologie indo-européenne, et notamment dans la branche germanique. Enracinée dans la condition humaine, la question du destin posthume est au cœur de nombreux mythes. Les uns, et généralement les plus anciens, envisagent une prolongation de l'existence dans l'au-delà, mais sans possibilité de retour : réduites à des ombres ou à des doubles, les créatures errent éternellement dans l'au-delà (l'Arallou babylonien, l'Hadès des Grecs, le Shéol des Hébreux).³⁴

Dans les deux cas, il est question d'un nulle part, *ex nihilo* ou au-delà imaginaire, que ce soit un temps primordial dans le mythe des origines ou un au-delà où se prolonge l'existence que nous ne pouvons situer dans l'espace-temps. Un temps imaginaire. C'est pourtant à partir de ces deux mythes fondamentaux, ceux de l'origine et de la fin, que le mythe va contribuer à instaurer la culture.

2.2.2 Le mythe apparaît comme un récit à portée religieuse au fondement de toute culture

Toute culture forme un corps symbolique contenant des symboles, des images, des mythes et des rites, et qui, par cet ensemble, oriente les conduites, les instincts et les émotions. Selon Edgar Morin, la culture pénètre l'intimité de l'être humain jusque dans sa biologie et son psychisme, par un phénomène de projection-identification symbolique, constituant pour lui une structure de sens. Les mythes sont fondateurs de culture en ce sens qu'ils créent quelque chose qui perdurera: presque toutes les cultures en possèdent ou en ont possédé. Ils irriguent cette culture et l'imaginaire individuel et collectif. La culture désigne ici un ensemble de comportements acquis dans les sociétés humaines, se transmettant d'une génération à l'autre par le rite et la tradition. Les mythes permettent ainsi d'inscrire une façon de penser commune, déjà présente par ailleurs. C'est pourquoi ils ont encore aujourd'hui des répercussions politiques, sociales et artistiques importantes. La parole joue un grand rôle dans la construction du mythe autour d'un fait, d'un individu ou même d'une chose, en structurant cette construction dans un récit oral ou écrit, et en créant un va-et-vient entre la parole du groupe et celle de l'individu. Le mythe instaure ainsi un système de croyance commune structurant l'imaginaire de l'individu et du groupe. Sa forte teneur historique et culturelle renvoie à la mémoire d'événements passés, mémoire structurant le vécu mais aussi le récit car portée par la parole humaine. Nous sommes ici en pleine construction de sens collectif, dans une espèce de récursivité entre l'individu et le groupe.

Ainsi le mythe est-il une parole sociale et symbolique à laquelle les gens adhèrent par leur système de croyances et il est donc investi de foi et de conviction. La parole semble y jouer un rôle constructif et structurant autour d'un fait, d'un individu, en influençant le comportement et l'appréciation que le groupe peut en avoir.

2.2.2.1 Le caractère surnaturel du mythe

C'est le caractère surnaturel qui est à la base de ce *nulle part* dont nous avons parlé plus haut. Le mythe a bien ici un caractère à la fois utopique et social : rappelons que les Dogons ne vivent pas en dichotomie par rapport à leur milieu, mais en symbiose complète avec lui. Ils croient aux êtres surnaturels ; le mythe, pour eux, n'est pas un récit fictif mais bien un récit qui sert de structure au quotidien des individus de la communauté, quotidien qui s'inscrit dans des rites, des coutumes, des traditions. Nous pouvons ainsi dire que c'est par la « croyance » aux êtres surnaturels, dont font partie les ancêtres, que le caractère véridique du mythe se vérifie. C'est par ce phénomène de « croyance » que le récit est perçu comme vrai, chez les Dogons notamment. Le terme de « croyance » renvoie à ce caractère véridique d'après sa définition de base. En ce sens, le mythe dans les sociétés primitives tel

qu'il est étudié par les savants est aussi étudié comme vrai. Nous avons spécifié que le mythe est primitivement et traditionnellement une histoire frappante à caractère surnaturel³⁵, à laquelle la société adhère par la croyance. Ce caractère surnaturel renvoie à ce qui est merveilleux, miraculeux, prodigieux, religieux, magique, voire sacré, de ce fait trop intense pour être naturel³⁶.

Chez les Dogons par exemple,

[...] le mythe est d'abord une histoire racontée, mais c'est une histoire qui n'a pas d'auteur, pas de créateur - dès l'instant où elle est perçue comme mythe - mais seulement des récitants. Certes le mythe a nécessairement été imaginé et narré une première fois par un individu particulier, mais, pour devenir un récit mythique, il aura précisément fallu cesser d'être référentiel à quelqu'un et il aura fallu que de narration en narration, il soit dépouillé de tout ce qui renvoyait à la subjectivité de son premier auteur. Le mythe n'a d'émetteur que la société elle-même et les auditeurs qui écoutent le récit mythique reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part, ce qui explique que le mythe se verra assigner par eux une origine surnaturelle.³⁷

Dans l'étude du caractère surnaturel du mythe, mentionnons également ses figures, ses personnages. On entend par *êtres surnaturels*, par exemple, des ancêtres décédés, des dieux, des démons, des génies, des fées, des anges, des gnomes, des sorcières, etc. Ces personnages et éléments de la nature y ont un caractère symbolique marqué³⁸. Dans cet ordre d'idées, le mot symbole devient une notion essentielle. En sus de ce qui a déjà été posé, le *symbole* peut se définir comme un signe de reconnaissance entre deux individus, par exemple. Le mot provient du grec *sumbolon*, « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (*sumballen*) les deux morceaux », et du latin chrétien *symbolum*, « symbole de foi ».³⁹ On voit clairement que le caractère religieux (*religare*) est présent dans cette définition d'un symbole commun comme signe de reconnaissance. Le recours à des êtres surnaturels comme éléments des mythes fondateurs participerait de cette recherche de sens imbriquée dans la tradition du culte des ancêtres :

Culte des ancêtres

Vénération des parents morts, considérés comme des êtres devenus des esprits, dotés de pouvoirs exceptionnels ou, plus rarement, comme des humains ayant accédé au statut de dieux. Il est fondé sur la croyance selon laquelle les ancêtres sont des membres actifs de la société, et veillent sur le sort de leurs descendants. Le culte des ancêtres est une pratique fort répandue mais n'est pas un phénomène universel. Il a été étudié dans les sociétés de l'Afrique de l'Ouest et australe, en Polynésie et en Mélanésie (chez les Dobus et les Manus), chez plusieurs peuples indo-européens (chez les Scandinaves et les Germains) et surtout en Chine et au Japon. On prête généralement aux ancêtres une grande autorité, les dotant du pouvoir d'infléchir le cours des événements ou d'assurer le bien-être de leurs descendants. La protection de la famille est un de leurs principaux soucis. Considérés comme des intermédiaires entre le ou les dieux suprêmes et le peuple, ils peuvent communiquer avec les vivants par les rêves ou par la possession. L'attitude à leur égard est un mélange de crainte et de respect. S'ils sont négligés, les ancêtres peuvent provoquer des maladies et d'autres malheurs. Propitiation, supplication, prière et sacrifice sont

les moyens par lesquels les vivants sont censés pouvoir communiquer avec leurs ancêtres. Le culte des ancêtres révèle la valeur accordée à la famille et aux liens établis entre le passé et le présent. Les croyances et les pratiques attachées à ce culte permettent de renforcer la famille, de valider la structure politique traditionnelle et d'encourager le respect des anciens encore vivants.⁴⁰

La littérature orale africaine, contrairement à l'image déformée qu'en ont les Occidentaux, n'est pas constituée que de genres « mineurs », comme le conte, la chanson ou le proverbe; elle est faite aussi de textes fondamentaux, d'une grande portée spirituelle et intellectuelle. Les mythes dans les sociétés africaines sont des récits fondateurs et fondamentaux à portée religieuse, malgré leur aspect primitif. Ils sont considérés comme vrais par ceux qui les énoncent et ceux qui les écoutent.

Récits fondamentaux :

Ainsi que l'a démontré l'ethnologue Marcel Griaule dans son livre sur les Dogons du Mali (*Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, 1948), les mythes et les légendes de l'Afrique sont complexes et jouent un rôle fondateur, au même titre que les mythologies grecque et romaine. Considérés comme « vrais » par ceux qui les énoncent ou qui les écoutent, ils transmettent les croyances en des entités surnaturelles, relatent les origines du monde et font la chronique des clans et des principales formes d'organisation sociale. Dans toute l'Afrique de l'Ouest, dans l'aire culturelle mandingue, les griots, qui sont chanteurs et parfois médecins, mais surtout historiens, se transmettent de génération en génération des récits épiques (comme la célèbre épopée mandingue transcrite notamment par l'écrivain guinéen Djibril Tamsir Niane dans *Sundiata*, 1960), ainsi que des généalogies et des panégyriques des familles de leur région. La littérature orale suppose ainsi un prodigieux travail de conservation et d'éducation, qui implique tous les individus d'une société, non seulement dans le devoir de mémoire, mais aussi dans le processus créatif. C'est ainsi que les traditions orales sont, en Afrique, en perpétuel devenir.⁴¹

Voyons de plus près le contenu du mythe transmis oralement en tant que réponse au besoin de cohésion et de survie du groupe.

2.2.2.2 Le mythe répond à un besoin vital de cohésion du groupe par la tradition.

Le mythe est une histoire sociale qui s'est construite au fil des narrations faites par des hommes. Il influence le groupe, d'abord par la parole puis plus tard par l'écrit, parce qu'il est un récit à forte teneur symbolique. Du coup, il instaure une pensée commune entre les individus d'une même société ou d'une même communauté, donnant ainsi un sens au vécu des êtres. Le mythe détermine un très grand nombre de comportements et de rapports. Il a pour rôle essentiel de fixer l'ordre naturel et social et de entretenir la cohésion du groupe, tout en lui garantissant la sécurité. Il advient donc face à un besoin vital de cohésion du groupe et s'instaure par une tradition. Encore ici, le mythe n'est pas, dans une

société traditionnelle, une fable ou un récit qui s'oppose à la vérité, mais bel et bien la principale *représentation de la réalité* possible dans ladite communauté. Aucune distinction n'est faite, dès lors, entre imaginaire et réalité quotidienne dans ce phénomène. Le mythe est parfaitement imbriqué dans les façons de faire et la manière d'être et de vivre.

Mais cette manière de vivre inclut le sens et l'émotion, structurés dans une tradition. Elle relie le passé au présent et le présent au futur, constituant par le fait même la mémoire collective. Anne Perol spécifie :

Une tradition ne s'oppose pas au futur mais le fonde et lui donne un sens, en le reliant à l'origine. Une société traditionnelle n'est donc pas passéiste mais échappe au nihilisme et au présentisme contemporain. Elle a une conscience collective, une cohérence : une direction. La multiplicité des formes traditionnelles exprime un signifié unique et cohérent : au premier d'abord, l'identité et la survie de chaque peuple en tant que tel et, en dernière instance, la mémoire vivante et la survie de l'humanité.⁴²

Le mythe est un récit intimement vécu dans une tradition. Ce caractère traditionnel, de par son étymologie, renvoie à la racine *trader* qui signifie « transmettre ». C'est donc à cette transmission que nous nous intéresserons. Les mythes sont en effet, à travers l'histoire, un moyen de transmettre et d'instaurer la mémoire et la culture des peuples dont ils sont issus.

Spécifier ce caractère traditionnel renvoie également à ce qui est fondé sur la tradition, qui correspond à [...] une tradition qui peut être soit (religieuse, politique, etc.) qui est elle-même une transmission non matérielle, une doctrine, une pratique religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou matérialisée par l'écrit. Par exemple, il pourrait s'agir d'informations plus ou moins légendaires, relatives au passé, transmises d'abord oralement de génération en génération. Inscrivant une manière de penser, de faire et d'agir héritée du passé dans les coutumes ou les habitudes d'un groupe ou d'une communauté, le mythe est intimement relié à la mémoire et à la culture des communautés, à leur Histoire.⁴³

Se dégage de cette citation que le mythe participe de la tradition, car il est une parole sociale et symbolique à laquelle des groupes humains adhèrent et qui sert à transmettre la mémoire.

2.2.2.3 La transmission de la culture et de la mémoire par le mythe et le rite

C'est ainsi que, dans les sociétés dites primitives, le mythe précède le conte ou la légende, il est un récit transmis oralement pour révéler les connaissances. C'est donc le mythe comme parole sociale qui est au fondement même de toute culture et ce, avant que l'écriture n'advienne. Ainsi, la culture n'englobe pas uniquement le langage, mais aussi les cérémonies, le mode de vie, les œuvres d'art, les inventions, la technologie, les coutumes, la morale, la loi, comme le démontre la définition suivante :

Culture (anthropologie) :

Croyances, comportements, langage et mode de vie propres à un groupe d'individus à une période donnée. La culture englobe les coutumes, les cérémonies, les œuvres d'art, les inventions et la technologie. La culture se réfère d'abord chez les Latins à un objet précis : culture du champ (*agricultura*), culture de l'esprit (*animi cultura*) pour désigner la philosophie (Cicéron). L'expression cicéronienne fut reprise par Francis Bacon pour désigner l'activité intellectuelle et la pratique des lettres. Au XVII^e siècle, le philosophe du droit naturel Pufendorf fut le premier qui l'employa sans complément, en l'opposant à *nature*. Cette conception atteint son plus haut degré de précision chez Kant, qui définit la culture comme un processus : « Produire chez un être raisonnable l'aptitude générale aux fins qui lui plaisent, par conséquent dans sa liberté. » Et il ajouta : « Ainsi seule la raison peut être la fin dernière que l'on a quelque raison d'attribuer à la nature par rapport à l'espèce humaine. » Cette conception en quelque sorte finaliste de la culture par rapport à la nature se prolongea chez Hegel, qui employa le mot *Bildung* (« formation », « éducation ») pour désigner le processus formateur et transformateur de l'Esprit. Dans son ouvrage *Primitive Culture* (1871), l'anthropologue britannique Edward Burnett Tylor définit la culture comme ce « tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances, l'art, la morale, les lois, les coutumes et toutes autres dispositions et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société ». ⁴⁴

Primitivement, le mythe a une influence sociale probante relativement aux diverses sphères dans lesquelles il a un effet sur la vie quotidienne communautaire des sociétés traditionnelles. Il semble aussi soutenir les croyances reliées à diverses sphères d'activité quotidienne humaine telles que celles du travail, de la vie sexuelle et politique. On sait toutefois que c'est par le rite que s'effectue la transmission symbolique du mythe. Le mythe en ce sens précède le rite, qui sert de base à l'instauration de toute culture. Le rite serait ainsi le mythe fait chair, actualisé par les gestes symboliques dans la réalité quotidienne, comme le mentionne Bernard Valade :

La mentalité primitive considère comme historique ce qui pour nous rentre dans la nature et considère comme naturel ce qui pour nous appartient à l'histoire. Pour que la vie continue, il est nécessaire que l'homme répète ce qui s'est fait à l'origine ; pour que les saisons continuent d'alterner, il doit intervenir périodiquement, et cette intervention prend la forme du rite. ⁴⁵

C'est à partir de cette intervention que l'on voit apparaître chez l'homme primitif, à travers le rite, le début de l'instauration et la transmission d'une culture. C'est par une intervention rituelle que l'homme répète ce qui s'est fait à l'origine pour que la vie continue. Il actualise ainsi le mythe des origines par le rite. Le mythe est effectivement à l'origine des traditions, des rites et de certaines formes de l'activité humaine. Il est un message et une forme, un mode de signification doté de stabilité. Le mythe ne se définit pas par son objet mais bien par la parole qu'il profère à son sujet. Il précède ainsi le rite et se prolonge en lui dans son actualisation. De manière générale, on définit les rites comme des :

Cérémonies solennelles inscrites dans la vie sociale ou religieuse d'une collectivité, au cours desquelles les participants effectuent des pratiques réglées ou prononcent des discours prescrits

par la tradition. Les sacrifices, les prières, les transes, les pratiques funéraires sont des exemples traditionnels de rites. Le rite est une création culturelle complexe. Comme l'art, la poésie, la pensée mythique d'un peuple, c'est une activité symbolique dont la signification ne peut souvent être élucidée qu'au terme d'une enquête ethnologique minutieuse sur le système de croyance auquel elle appartient. Le plus souvent, il s'agit d'une cérémonie dont l'efficacité est d'ordre spirituel ou magique; parfois le rite permet de faire vivre ou revivre à la collectivité les mythes originels par lesquels elle se définit symboliquement.⁴⁶

Les recherches historiques dévoilent que les rites font partie des habitudes humaines qui ont le moins varié dans les civilisations. De souches très différentes, les rites révèlent des constitutions singulièrement similaires à travers les âges et les cultures relativement à leur structure et à leur contenu. Des recherches modernes s'appuyant sur la religion et les rites des sociétés archaïques ont ainsi exposé la complexité de leurs rites, tout en mettant en lumière l'inadéquation des schémas évolutionnistes, qui associaient ces rites à une mentalité primitive irrationnelle. Examinés dans leur contexte socio-culturel, ils témoignent de toute leur logique et de leur cohérence et ne semblent pas se différencier vraiment des rites des sociétés plus complexes.

Dans tous les cas, les rites ont certainement une fonction de régulation sociale. Ils contribuent à maintenir le *statu quo*, à maintenir la différenciation sociale, à investir les pouvoirs de leur légitimité sacrée. On peut ainsi répéter que le mythe vise primitivement à maintenir la cohésion. Dès lors, le mythe devient une parole à caractère social. et il est, par le fait même, fondateur de culture. Examinons de plus près son caractère de transmission.

Que fait une culture ? Quels sont les liens entre le fait culturel et l'humanité ? De prime abord, il faut dire que ce qui rend l'humain humain, c'est précisément la culture. Dans le sens ethnologique le plus large, nous avons déjà noté que la culture ou la civilisation désigne ce tout complexe qui comprend à la fois le savoir, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes ou toute autre faculté ou habitude acquise par l'humain en tant que membre d'une société⁴⁷. C'est ce que Morin appelle un corps symbolique et social relativement autonome⁴⁸. Pour les humains, la culture est ce qui n'est pas inné. C'est ce qui est appris, enseigné et ce que l'on a besoin de transmettre de génération en génération, comme l'analyse du mythe l'a démontré. Jusqu'à maintenant on peut aussi avancer que le trait distinctif universel de la culture est cette opposition du fait « culture » à celui de « nature ». Relativement aux structures et à la nécessité d'organisation, la culture offre une réponse aux besoins fondamentaux. Renvoyant aux fonctions, « une culture oriente, développe, domestique certaines virtualités humaines, en inhibe et en prohibe d'autres⁴⁹ ». Ce qui est universel dans cette donne est justement l'existence d'une orientation, d'une organisation de la vie humaine. Ce qui diffère selon les cultures, ce sont les

modulations de ces orientations. Le mythe est alors le genre par excellence qui instaure la culture et qui transmet la mémoire : « il est un système dont les modèles jettent les bases mêmes d'une communication et d'une signification visant à inscrire un système où les catégories agissent dans l'esprit comme une cartographie où s'enracinent simultanément les dimensions du social, du culturel et du psychologique. »⁵⁰ Plus que tout autre genre, il vise à inscrire un système, et sa nature est d'ordre collectif. Résumons-en les traits.

- 1- D'origine anonyme et reçu par tous, le mythe veut que cette réception se fasse de façon identique chez tous les individus d'une même culture ;
- 2- Une culture ou même une sous-culture, ne peut mieux se définir que par la collectivité des gens qui partagent les mêmes mythes, qui conditionnent à leur tour toutes les autres productions de l'esprit ; le mythe ne peut donc être autre chose qu'une façon de penser ;
- 3- Il entretient de ce fait un rapport privilégié à la mémoire et à la culture ;
- 4- Ce qui retient le filtre de la mémoire livrée à elle-même ressemble généralement à des mythes⁵¹.

Ici s'achève le chapitre consacré à l'origine des mythes, apparaissant comme structurant le sens dans un récit sacré qui répond à un besoin fondamental d'organisation des croyances depuis le début de l'humanité.

Ainsi l'imaginaire-source serait-il « cette faculté de création radicale de formes, figures, images, symboles, mythes, tant psychiques que socio-historiques, qui s'exprime par le représenté/dire des hommes.⁵² » C'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle qui codifie la vie et la mort du mythe. De même, cette parole est dès l'origine intimement reliée aux affects de la vie de l'être humain. La culture est de fait constituée de toutes les histoires que les êtres humains se racontent et imaginent depuis toujours. L'Occident moderne n'échappe pas au mythe et ce, malgré l'acquisition d'une pensée rationnelle depuis les Grecs. Il semble bien que le besoin de mythes persiste. Qu'advient-il du mythe dans notre modernité? Si nous sommes passés d'une communication qui tient d'avantage de l'oralité à une communication écrite par démocratisation culturelle, il n'en reste pas moins que le fait mythe demeure.

Ainsi, le mythe peut s'enchâsser dans un système de genre oral ou écrit qui diffère selon les cultures. Dans cette perspective, Pierre Smith met en évidence comment tout genre de discours peut influencer notre perception par le dispositif symbolique et mythique qu'il met en place : « Ce qui est

vrai d'un roman l'est aussi du livre d'histoire, d'une œuvre, d'une idéologie politique, d'un ensemble de poèmes au-delà du souvenir de la musique et des mots, et même d'un ouvrage de vulgarisation scientifique dans la mesure où il contribue à compléter ou à modifier notre vision de la cohérence des choses.⁵³ » Tous les genres entretiennent-ils de ce fait un lien avec les mythes et la mémoire collective ?

CHAPITRE III

LA TRADUCTION DU MYTHE DANS LA PALÉOCULTURE DE MASSE

L'état de persistance et de transformation des mythes est visible dans ce que l'on nomme communément la « culture de masse » mais aussi et d'abord, en ses fondements, dans la paléoculture de masse. Ce chapitre traite de la traduction du mythe dans cette paléoculture de masse en examinant dans un premier temps, l'évolution du mythe vers le roman moderne, lequel contient toujours comme en un noyau, les récits antérieurs dont il semble issu.

Or, selon Morin : « Le mouvement séculaire de démocratisation de la culture écrite s'effectue par étapes, mais sous le signe d'une triple corrélation.¹ » Le premier terme tient dans l'invention de l'imprimerie. C'est que l'imprimerie ébauche un lent mouvement de démocratisation de la culture cultivée (gréco-latino-chrétienne) et qu'elle sous-tend, de fait, la culture bourgeoise². Avec l'essor de l'imprimerie et donc l'essor des sociétés bourgeoises coïncide aussi un autre facteur, la promotion de la femme. Ces trois facteurs vont contribuer grandement à démocratiser la culture au début du XIX^e siècle.

C'est donc essentiellement à partir de cette culture littéraire et romanesque que débute le trajet conduisant de la culture « cultivée et littéraire » vers une culture « de masse ». Entre les deux, il y a cette transition que Morin nomme la paléoculture de masse.

Voyons comment s'effectue cette transition. D'abord, il faut dire que la culture folklorique entretient depuis toujours des liens de parenté avec une culture mythique et religieuse, dans laquelle les marques du mythe subsistent, entre autres dans ses fêtes.

3.1 La persistance du mythe visible dans la culture folklorique à travers ses fêtes

La culture folklorique perpétue évidemment un culte au passé et elle est toujours enracinée dans un terroir. Il s'agit d'une culture provinciale et rurale de village qui fonctionne à partir d'un almanach. Elle se caractérise notamment par des fêtes de faubourg, lesquelles ont toujours lieu à des moments spécifiques de l'année ; elle codifie de la sorte les rapports humains à l'œuvre dans une communauté. La culture folklorique présente aussi une parenté avec la religion, parenté qui se traduit par des cultes sous forme de fêtes.

Ces fêtes sont organisées selon un calendrier précis dans lequel sont inscrites les réjouissances sacrées ou profanes ainsi que les anniversaires. On peut donc dire que ces fêtes de village procèdent toujours de certains rituels. De plus, cette culture « disposait de son langage, de ses dialectes propres, de ses moyens d'expression (danses, rites et jeux), de ses légendes, du culte de son passé, des règles de son présent.³ » Mais avec l'avènement des médias et la naissance de l'industrialisation, « une nouvelle organisation des rapports humains se traduit dans une nouvelle élaboration culturelle.⁴ » Si la « culture imprimée » défrichait déjà les lieux, la « culture industrielle » réalise cette nouvelle structuration des rapports humains.

Ainsi, les médias naissants s'emparent de ces cultures folkloriques déjà solidement ancrées dans un passé local et les modifient irrémédiablement pour ensuite les réinjecter dans la société industrielle. Cette nouvelle structuration se manifeste d'abord par une extraction des folklores et de la culture populaire. On passe ainsi d'une culture folklorique et rurale à une culture urbaine, dans un premier temps par le développement des villages, qui tendent à s'agrandir sous l'action de l'industrialisation naissante, puis par l'apparition du milieu ouvrier des usines, qui contribue de son côté à instaurer cette nouvelle culture désormais urbaine.

3.2 La persistance du folklore rural à travers la culture urbaine

La culture à la fois urbaine et rurale découle de cette culture de village ; elle compte encore ses propres dialectes et moyens d'expression qui se traduisent par exemple par ses danses, ses rites, ses jeux. Cependant, nous sommes à l'aube de l'industrialisation. Cette culture n'a déjà plus ses racines bien ancrées dans le passé, bien qu'elle conserve quelques attributs qui s'apparentent à ces rites, à ces mythes, à ces légendes propres aux traditions de ces populations ; ainsi, « les spectacles ambulants qui s'y arrêtent sont ceux d'un vieux folklore urbain (cirques, bateleurs, baraques

foraines)⁵ » et continuent d'y affluer. La culture urbaine populaire et surtout ouvrière du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle conserve ainsi certains traits caractéristiques de la culture folklorique. Sur le plan social et collectif, cette culture, urbaine et rurale, se traduit toujours en termes de contiguïté, de rapports de proximité, de parenté et de solidarité ; et, souligne Morin, « elle a par exemple ses centres culturels locaux, la taverne, le bistrot, le pub où les jeux sont interindividuels (jeux de cartes ou de jacquet).⁶ » Ce courant populaire donne libre cours aux thèmes issus de mythes antérieurs mais ajustés au contexte citadin. C'est précisément ce courant populaire qui va être repris par les médias naissants de l'époque, à travers notamment le cinéma muet et le feuilleton bon marché dont les leitmotifs privilégiés sont, par exemple :

les thèmes mélodramatiques (mystère de la naissance, substitution d'enfants, parâtres et marâtres, fausses identités, déguisements, sosies, jumeaux, rebondissements extraordinaires, fausse mort, persécution de l'innocence) héritiers de la plus antique et universelle tradition de l'imaginaire (la tragédie grecque, le drame élisabethain) mais adaptée au cadre urbain moderne.⁷

Néanmoins, ce courant repris par le feuilleton et le cinéma muet est d'abord le fait de la démocratisation de la culture littéraire, démocratisation qui s'effectue surtout dans le roman et permet en fait de mieux saisir le passage de l'oralité à la lecture et à l'écriture pour les classes dites populaires. Pourtant, il y a plus en ce qui concerne ce passage du mythe au roman et cela nous oblige à faire une courte digression en ce qui le concerne.

3.3 L'évolution du récit vers le roman moderne en termes de filiations et de distinctions

Bien qu'il se présente comme « genre littéraire narratif », le roman se distingue « du mythe par son attribution à un auteur, du récit historique par son caractère fictif, de l'épopée par son usage de la prose, du conte et de la nouvelle par sa longueur et du simple «récit» par la plus grande complexité de sa narration.⁸ » Cependant, si le roman se distingue ainsi des récits antérieurs tels que le mythe, le conte et la légende, il entretient également des liens avec ces genres oraux, dont il tire de fait ses origines et dont il porte par conséquent les marques, nous permettant de comprendre le passage de l'orale à l'écrit. Examinons de plus près l'évolution des récits antérieurs au roman.

3.3.1 Aux origines du roman : le conte, le mythe et l'épopée

Déjà le conte ne possède plus l'aspect religieux propre aux mythes bien qu'il soit encore empreint de merveilleux et qu'il puisse, par certains côtés, apparaître comme plausible. Et s'il est encore véhiculé de « bouche à oreille » dans les sociétés folkloriques, il tend cependant à se fixer dans l'écrit, notamment avec les frères Grimm et Charles Perrault. Or, si l'on peut considérer le conte

comme « une bonne histoire courte », le roman semble bien entretenir avec lui une filiation. Une profusion d'œuvres anciennes, qu'on appelle maintenant « romans », sont effectivement des agrégats de « bonnes histoires courtes ». Et elles sont présentes dans plusieurs civilisations et cultures.

Ainsi, dès l'Antiquité chez les grecs, le *récit antique* possède ou ébauche quelques caractéristiques du roman moderne. En effet, le récit antique se présente souvent comme un entrecroisement de plusieurs histoires, qu'il réitère une légende populaire telle que « le loup-garou de Pétrone⁹ » ou qu'il soit la parodie de grands textes comme « *Phèdre* revue par Apulée¹⁰ ». Le roman antique grec propose aussi « quelques schémas de ce que va devenir le roman moderne¹¹ », par exemple « le roman d'amour, roman picaresque avant la lettre, roman philosophique¹² ».

Ces genres « d'histoires courtes » sont aussi représentés dans la littérature médiévale et apparaissent souvent sous la forme d'un entrelacement d'histoires. *L'évolution du roman médiéval* qui entrelace les histoires va dans le même sens : aux romans en vers du XII^e siècle succèdent les romans-fleuves en prose du XIII^e siècle, par exemple les romans courtois *Lancelot*, *Tristan*¹³.

Puis, à l'époque des Lumières, les contes arabes des *Mille et Une Nuits*, dévoilés par Galland (1646-1715), apparaissent comme un emboîtement d'histoires unifiées et organisées en un ensemble cohérent. Grâce à la technique de l'emboîtement, ces contes sont structurés en un récit-cadre, l'histoire de Chariyar et de Schéhérazade. Ces contes sont d'ailleurs de dates et d'origines diverses (fonds indo-persan hellénisé, contes de Bagdad, fonds égyptien)¹⁴.

Proust, pour sa part, construit son roman *À la recherche du temps perdu* comme une couturière monte une robe, en fera un de ses modèles¹⁵. Ce type d'histoires courtes est également repérable dans ce qui deviendra un genre autonome : la nouvelle. Ainsi la fixe Boccace dans son *Décameron*, imité notamment par Marguerite de Navarre et Cervantès. La nouvelle s'écrit d'abord comme un roman à tiroirs (qui met en scène, dans un récit emboîtant, des personnages réunis pour échanger leurs histoires) avant de se constituer en courte histoire autonome. Vu sous cet angle d'emboîtement d'histoires courtes, le roman moderne semble bien tirer en partie son origine du conte.

C'est toutefois du côté du mythe et de l'épopée qu'on essaie généralement de découvrir les origines du roman. Celui-ci apparaît comme une forme mineure, et donc seconde, de ces grands genres. « Les anthropologues montrent, par exemple, que dans la retranscription en prose d'une

épopée « la narration devient une fin en soi » (Dumézil) ; ils semblent déplorer que le foisonnement narratif brouille le sens du mythe, rompt sa structure et le fasse verser dans le romanesque (Lévi-Strauss).¹⁶ »

3.3.2 Le passage du mythe au roman : l'épopée et la problématique du héros

Pour ce qui est des liens entre le roman et l'épopée, il faut dire que l'épopée est narrée et, de ce fait, appartient encore à l'histoire orale, alors que le roman s'en distingue puisqu'il est écrit. Pourtant, le roman moderne et l'épopée ont comme point commun « la problématique du héros », intrinsèque à l'un comme à l'autre de ces récits. D'ailleurs, dès son apparition moderne, le roman est vu comme une forme mineure de l'épopée. « Au XIX^e siècle, Hegel lui donne une place dans son *Esthétique* et livre à propos du roman du XVIII^e siècle une définition restée célèbre : moderne épopée bourgeoise qui exprime le conflit de la poésie du cœur et de la prose des rapports sociaux.¹⁷ » En outre, le héros du roman « permet au personnage témoin ou auditeur des différentes histoires de devenir le centre même de la fiction : le roman est ainsi mis sous le signe du devenir et de l'individu.¹⁸ » C'est effectivement à travers l'épopée que l'on peut situer la transition du mythe au roman. Alors que le mythe s'instaure comme un récit à portée religieuse, en racontant par exemple la naissance de l'Univers, l'épopée, bien que récitée, apparaît comme une histoire qui raconte les péripéties d'un héros dans un monde qui n'est dorénavant plus garanti par un ou des dieux, ce qui sera aussi une des caractéristique du roman moderne.

À sa suite, le critique marxiste Lukács va dans le même sens et définit le roman comme « l'épopée d'un monde sans dieu », monde « dégradé » dans lequel le héros devenu « problématique » mène sa quête : trois types de romans se distinguent alors, celui de l'idéalisme abstrait (*Don Quichotte*), le roman d'apprentissage (ou *Bildungsroman*, illustré par Goethe et son *Wilhelm Meister*) et le roman des « illusions perdues » (romans français du XIX^e siècle).¹⁹

Selon Julia Kristeva analysant *le Petit Jehan de Saintré*, d'Antoine de La Sale, roman du XV^e siècle²⁰, ce héros « problématique » serait né du passage d'une « pensée du symbole » à une « pensée du signe » : dans cette perspective, le symbole correspond à un monde garanti par un dieu, alors que le signe permet au contraire l'ambiguïté et le jeu du sens. La sagesse du roman serait ainsi une « sagesse de l'incertitude », liée à l'ironie et à l'indécidable²¹.

Ce passage du symbole au signe énoncé par Kristeva vient encore une fois attester le fait que le roman implique aussi le passage d'une société mythique à une société plus rationnelle, médiatique et technicienne. Le roman va dès lors remplacer le mythe dans ce que l'on appelle notre modernité et établir de fait la prépondérance du logos sur le mythos, comme on le verra.

C'est assurément avec l'imprimerie et le roman bourgeois et populaire que commence le lent processus de démocratisation de la culture, forgeant proprement la paléoculture de masse. De ce point de vue, cette culture de masse n'est pas en rupture avec la littérature antérieure, mais elle s'enracine dans le début de notre ère technicienne. Mircea Eliade l'affirme: « La révolution opérée par l'écriture est irréversible et d'une importance capitale dans l'élaboration de la culture.²² » Or, pour comprendre l'importance de l'imprimerie quant à l'émergence de la culture de masse, il est essentiel d'en faire la petite histoire.

3.3.3 Le déclic technique de l'imprimerie

On sait comment l'imprimerie est d'une très grande importance pour faire circuler le savoir et qu'elle a une influence majeure dans l'élaboration et la diffusion de la culture cultivée. Ce sont d'abord les livres religieux qu'on s'applique à imprimer, puis ceux de la science mais aussi et surtout ceux de la littérature moderne. Cette diffusion de la culture par l'imprimerie est d'abord le fait de la culture bourgeoise et cultivée puisque c'est essentiellement par le phénomène de l'écriture et de l'imprimerie que cette culture cultivée s'instaure et prend racine, pour ensuite se démocratiser avec l'intensification de l'imprimerie et l'essor du journal. Au sein de l'élan technique, l'avènement du roman marque aussi le pas décisif qui fera de la culture une culture cultivée tout en contribuant à sa démocratisation.

Avant le roman, il y avait bien les mythes, les contes et les légendes, mais ces formes sont entrées dans l'histoire par l'écrit et se sont répandues surtout par l'imprimerie. En quoi consiste-t-elle ?

L'imprimerie est à la fois l'art de l'impression et l'industrie qui le pratique

L'histoire de l'imprimerie est pratiquement identique à celle de l'impression en relief ou typographie (impression à partir d'une surface surélevée). Les premières machines à imprimer utilisaient des lettres gravées sur des petits blocs de bois ou de métal. Ces petits blocs étaient enduits d'encre puis appliqués sur du papier à travers l'action d'un presseur. Toutefois, l'imprimerie ne se réduit pas à la typographie : la lithographie et l'offset, la gravure sur cuivre et l'héliogravure sont d'autres techniques d'impression. La naissance de l'imprimerie commence avec ses techniques anciennes et rudimentaires d'impression et notamment de la presse rotative. L'imprimerie prendra de l'expansion grâce à l'invention de la presse par Johannes Gutenberg. Ce dernier est originaire de Mayence, en Allemagne, et il est traditionnellement considéré comme l'inventeur de l'imprimerie occidentale. La date de l'invention est estimée à 1450 *ap. J.-C.* Les livres du premier imprimeur de Mayence, particulièrement le livre connu sous le nom de Bible de Gutenberg, surpassent de très loin en beauté et en art tous les livres qui les auraient précédés. L'immense talent de Gutenberg a contribué sans aucun doute de façon décisive à l'acceptation immédiate du livre imprimé comme successeur du manuscrit. Les livres imprimés avant 1501 sont appelés incunables. L'invention de Gutenberg fut donc d'une importance capitale et marqua le début de l'ère des grandes communications, époque à laquelle le savoir s'est mis à circuler dans tous les pays et à devenir un patrimoine universel. Les éditions massives devenues possibles furent encore améliorées en 1829 par l'introduction de clichés grâce auxquels on pouvait dupliquer les plaques d'impression contenant les caractères.²³

Cet essor de l'imprimerie au XIX^e siècle (retracé dans le tableau 3.1 en annexe de ce mémoire) , permet l'apparition de la presse à grand tirage mais aussi celle du roman bourgeois et populaire, désormais accessible au plus grand nombre. Sous le nom de roman se regroupent des œuvres très hétérogènes, comme en attestent les innombrables sous-catégories proposées selon les thèmes, les formes, les visées ou les écoles : roman d'analyse, de mœurs, d'amour, de cape et d'épée, ou encore roman rural, social, policier, médical, etc.²⁴. Le roman bourgeois et le roman populaire vont tous deux susciter un phénomène de projection-identification qui sera largement récupéré dans la culture de masse.

3.3.4 L'avènement du roman populaire ; mythes, contes et légendes se fixent dans l'imprimerie

Si l'oralité était encore le fait des cultures populaire et folklorique, cet imaginaire populaire va doucement intégrer l'écrit, ce qui annonce le roman populaire. Dans le roman populaire, deux facteurs contribuent à susciter une tendance de projection-identification. Le courant projectif se situe du côté de la culture populaire et du roman de colportage marqué par une forte inclination à l'insolite et au fantastique.

L'imaginaire populaire — celui des contes de la veillée, des récits de baladins, de la tradition orale — se fixe dans l'imprimerie à partir du dix-huitième siècle. Ce sont des romans de colportage, portés de foyer en foyer par des marchands ambulants où se trouvent les contes de fées, légendes, récits merveilleux du folklore, et où s'introduisent déjà les thèmes, à la limite du fantastique, du roman noir anglais. Dans cet imaginaire populaire, l'extraordinaire est plus nourri que l'ordinaire, c'est-à-dire que les courants de projection dominent les courants d'identification, à la différence de l'imaginaire bourgeois, qui se coule dans le réalisme c'est-à-dire assure une identification plus étroite au héros.²⁵

Ce processus de projection-identification propre au roman moderne est le facteur clef qui permet d'attester le remplacement du mythe par le roman. En fait, à partir de ce moment, il y a victoire du livre sur la tradition orale, donc du roman sur le mythe et le conte. Si le processus de projection se manifeste plutôt dans les classes populaires, le processus d'identification du lecteur avec le héros est issu des romans bourgeois.

3.4 Le remplacement du mythe par le roman, une victoire du livre sur la tradition orale

Si la tendance littéraire bourgeoise de l'époque est à l'identification au héros, elle tend néanmoins à mélanger l'imaginaire onirique populaire et le réalisme bourgeois.

Cette forte tendance à l'identification au héros des histoires romanesques est particulièrement remarquable, selon Morin, au moment de la parution du roman de Flaubert, *Madame Bovary*. Outre cette identification aux héros des romans populaires (bovarysme), l'imprimerie, qui prend son essor avec l'avènement de la presse rotative, distribuera massivement la culture. De ce fait, l'imprimerie et le roman populaire et bourgeois contribuent à une démocratisation culturelle et constituent ce que l'on peut appeler la paléoculture de masse. Et le roman va ainsi remplacer le mythe tandis que la culture écrite va se substituer à la culture orale.

Selon Mircea Éliade, c'est par la littérature et le roman que la culture, qui est un univers religieux désacralisé et une mythologie démythifiée, a formé et nourri la civilisation occidentale. D'après lui, « ... il y a plus qu'une victoire du logos sur le mythos. Il y a une victoire du livre sur la tradition orale — surtout du document écrit — sur une expérience vécue qui ne dispose que des moyens de l'expérience pré-littéraire.²⁶ » Le roman moderne marque donc ce passage et semble confirmer la thèse d'Éliade selon laquelle le roman dans l'histoire du récit va remplacer le mythe dans ce que l'on appelle notre modernité.

Le passage d'une culture folklorique ou mythique, qui avait comme moteur de communication une parole circulant de bouche à oreille, à une culture littéraire moderne et cultivée s'effectue dans l'histoire par l'écriture mais aussi et surtout par l'imprimerie. L'imprimerie est le moyen du passage de l'oral à l'écrit mais aussi d'un récit désormais désacralisé, le mythe, au roman moderne. L'une des tendances littéraires du XIX^e siècle est le roman bourgeois avec ses thématiques amoureuses.

3.4.1 Le roman bourgeois et ses thématiques amoureuses : Madame Bovary

La tendance littéraire bourgeoise tient dans l'identification au héros, ce phénomène tend à mélanger l'imaginaire onirique populaire et le réalisme bourgeois dans les tragédies sentimentales et les comédies triangulaires caractérisent le XIX^e siècle. En effet, la culture bourgeoise et romanesque de ce siècle s'intéresse au psychologisme, aux conflits sentimentaux et aux conflits de caractère. C'est sur la base de ces thématiques amoureuses universelles, rendues dans le roman d'amour

« bourgeois », que va s'amplifier la démocratisation culturelle. Autrement dit, l'essor de la bourgeoisie et de la promotion de la femme s'associent aux drames sentimentaux et triangulaires. L'un des exemples probants en est la parution du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

3.4.2 Incarnation dans la figure du bovarysme

Madame Bovary est un roman bourgeois inspiré d'un fait divers. Il s'agit encore ici d'une jonction entre réalité quotidienne et imaginaire, cette fois-ci romanesque. Flaubert s'inspire en effet d'un événement vécu pour écrire ce roman, qui sera d'ailleurs vivement critiqué avant de devenir un triomphe littéraire.

Présentation de Madame Bovary, roman de Gustave Flaubert, publié en 1857.

UN PREMIER GRAND ROMAN

Après avoir déjà exercé sa plume sur plusieurs ouvrages qui ne le satisfont pas et qu'il ne publie pas, Flaubert concentre sa puissance créatrice sur ce roman dont l'idée lui est donnée par la mort d'un ancien élève de son père, médecin normand, dont la femme, infidèle, s'était suicidée. La rédaction dure cinq ans, tant les exigences esthétiques de l'auteur sont fortes. Le livre donne lieu à un procès retentissant : Flaubert est accusé d'avoir porté atteinte aux bonnes mœurs en peignant la femme adultère. Le procès sera gagné et le succès de librairie est énorme (quatre éditions en quinze ans).

UNE FEMME ADULTÈRE

Fille d'un riche paysan, Emma aspire à une vie pleine de passions dignes des romans sentimentaux qu'elle a lus au couvent. Dans cet espoir, elle épouse Charles Bovary, médecin à Tostes en Normandie, mais elle déchanté bien vite. L'ennui est son lot quotidien. Pour dissiper sa mélancolie, le couple s'installe à Yonville, bourgade plus importante où ils compteront parmi les notables, entre l'ambitieux pharmacien, Homais, le curé Bournisien, le notaire et son jeune clerc, Léon Dupuis. La naissance d'une petite fille ne lui procure pas plus le bonheur espéré et Emma se laisse bercer par les regards langoureux du jeune Léon. Ce n'est qu'après le départ de celui-ci qu'elle connaît enfin la passion tant attendue. Un riche propriétaire des environs, Rodolphe Boulanger, en fait sa maîtresse et elle se jette avec fougue dans l'amour adultère.

Elle pousse toutefois son mari à accomplir l'opération chirurgicale inédite d'un pied-bot (affligeant M. Bovary) mais celle-ci échoue. Le mépris d'Emma pour son mari est alors sans appel et elle échafaude un plan pour fuir avec son amant. Ce projet romanesque ne plaît guère ou effraie celui-ci, qui l'abandonne. Désespérée, elle sort de sa léthargie grâce à Léon, retrouvé par hasard à Rouen. Cette deuxième liaison la pousse à contracter dette sur dette auprès d'un marchand faussement compatissant, Lheureux. Celui-ci, pour recouvrer son argent, menace de la faire saisir mais Emma se suicide avant une telle déchéance. Charles assiste impuissant à son agonie et à son propre déclin. Il meurt de chagrin, non sans avoir pardonné.²⁷

C'est alors que le bovarysme prend ses ailes ; devenant progressivement un succès populaire, il mélange rêve et réalité quotidienne, qui tendent à se confondre pour se cristalliser en un fort courant dans la culture de masse embryonnaire. Porteur de cette tendance littéraire et de la démocratisation culturelle, ce terme est bien évidemment issu du célèbre roman de Flaubert. Le bovarysme, pris dans le sens d'identification du romanesque et du réel, sera fortement présent dans la culture de masse à partir de 1930, pour devenir un de ses thèmes fondamentaux. Le courant du bovarysme, qui consiste à intégrer le réel dans l'imaginaire et l'imaginaire dans le réel, se ramifiera de multiples façons : le *je* de l'auteur devient le *je* du héros, ils iront même jusqu'à se confondre; le romancier cherche continuellement à se transfigurer lui-même par et dans son œuvre. Le roman bourgeois, sous ses formes les plus diverses, renvoie à des *toi* et à des *moi*, toi lecteur moi auteur, moi auteur qui suis toi lecteur, toi personnage du roman qui es toi lecteur, toi personnage du roman qui es moi, moi personnage du roman qui suis toi, un jeu de chassé-croisé entre la vie et le conte²⁸. Le thème identificateur principal de cette époque est l'amour féminin.

Dans *Madame Bovary*, la dominante est devenue féminine, et l'amour est devenu le thème essentiel. Ainsi la culture bourgeoise trouve dans madame Bovary son symbole le plus frappant. La culture romanesque, culture de la personne privée, culture des besoins de l'âme et des besoins de l'amour, culture non plus essentiellement de la projection des problèmes humains dans l'univers imaginaire, mais de plus en plus fortement, de l'identification entre le lecteur et ses héros.²⁹

C'est par ce phénomène du bovarysme que le processus de projection-identification de l'auteur avec l'œuvre (il adopte divers points de vue à travers les personnages et leur narration), mais aussi du lecteur avec le héros du roman, devient le point de départ du mélange vie et conte. Et c'est ainsi que la culture littéraire et cultivée développe ce processus d'osmose entre la vie et le roman, qui sera récupéré à grande échelle par la culture de masse.

Alors que l'imaginaire bourgeois se coule dans le réalisme, le développement technique s'intensifie, désagrégeant et déracinant les folklores urbains et ruraux pour les intégrer dans le courant de la culture imprimée, qui gagne de ce fait les faubourgs.

3.5 L'essor du journal et du roman-feuilleton au XIX^e siècle

C'est véritablement avec le feuilleton de presse et l'essor du journal que l'osmose entre le courant populaire et le courant bourgeois permet à l'enzyme de la culture de masse de commencer à fermenter. Ce ferment est un mélange étrange d'onirisme et de réalisme. L'imaginaire populaire va,

dès lors, se transformer dans le feuilleton de presse du XIX^e siècle et l'essor du journal détermine l'apparition d'épisodes multipliant de jour en jour l'audience du roman.

La charnière juxtaposant courant populaire et roman bourgeois relie les médias de masse à l'imaginaire populaire dans la presse écrite. En effet, ce courant imaginaire issu de la culture populaire sera récupéré, un peu plus tard, par les médias tels que la presse pour en assurer une diffusion massive. Les courants populaire et bourgeois vont ainsi fusionner pour se concrétiser dans un genre hybride : le roman-feuilleton.

3.5.1 Le roman-feuilleton : un genre hybride entre culture populaire et culture bourgeoise

Le roman-feuilleton s'adresse à deux classes de gens, les gens du peuple et les petits-bourgeois. Le courant populaire s'inspire des personnages de la vie quotidienne, mais ces personnages sont engagés dans des aventures rocambolesques où parfois même le fantastique fait irruption³⁰.

La jonction de ces deux courants, bourgeois et populaire, est illustrée par la lecture du journal bourgeois, puis de la presse. Se développe ainsi le roman-feuilleton qui subjuguera à la fois les classes populaires et les petits-bourgeois, ceux qui ont accédé à la classe bourgeoise. Le roman-feuilleton est un genre hybride dans lequel se mélangent onirique et vie quotidienne et qui opère une transmutation de cette dernière en la teintant de mystère, de rêves et d'intrigues.³¹

Le feuilleton crée un genre romanesque hybride, où se côtoient gens du peuple, boutiquiers, riches bourgeois, aristocrates et princes, où le mystère de la naissance opère d'étranges permutations sociologiques, où l'opulence se déguise en misère et où la misère accède à l'opulence ; la vie quotidienne est transfigurée par le mystère, les courants souterrains du rêve irriguent les grandes cités prosaïques, le grouillement de l'inconnu submerge les nuits des capitales, des aventuriers effrénés règnent sur les ombres de la cité, mendiants et truands. De ce mariage étrange du réalisme et de l'onirisme naissent d'admirables épopées.³²

3.5.2 Les médias naissants réinjectent les folklores

Ce courant est réinjecté dans la culture de masse par les médias naissants, ainsi, les techniques et technologies permettent aux médias de se développer au cours du XX^e siècle à un rythme rapide et

constant. Ces folklores sont désormais véhiculés par la radio, le cinéma et la télévision. Si les fêtes et la participation collectives ont été chassées par l'imprimé, ici elles sont réintroduites par les médias de l'image (notamment la télévision), bien que cette fois-ci désacralisées et déracinées. Avec l'avènement de la culture industrielle, on retrouve un certain folklore, mais virtuellement présent. Selon Morin, c'est par le mouvement réel et la présence vivante que ce phénomène se produit. En effet, les médias de l'image et du son donnent l'impression d'une présence vivante des personnages, car ceux-ci bougent et parlent devant nous comme s'ils étaient présents.

La culture de masse retrouve un caractère de la culture préimprimée, folklorique ou encore archaïque : la présence visible des êtres et des choses, la présence permanente des êtres visibles. Les chants, la danse, jeux, rythme de la radio, de la télévision, du cinéma, réussissent l'univers des fêtes, danses, jeux, rythmes de vieux folklores.³³

Les médias de masse réintègrent le folklore qui était l'apanage des sociétés archaïques ou folkloriques. Si la culture imprimée avait détruit le folklore, les médias le réintègrent mais sous une forme fantôme et virtuelle. L'impression de participation collective se manifeste, à partir de ce moment, au travers de ces médias et le citoyen acquiert le statut de spectateur. On assiste ainsi à l'émergence de ce que l'on appelle aujourd'hui la société du spectacle³⁴, un spectacle auquel on pourra désormais assister dans le confort de son foyer, avec par exemple l'apparition de la télévision.

C'est ainsi que l'imprimerie et les médias donnent le coup d'envoi à la culture de masse, dissolvant au passage les cultures populaires par une dialectique jouant entre désintégration / réinjection de cette culture folklorique et populaire. Et la démocratisation culturelle instaurée par l'imprimerie et le roman populaire annonce la culture de masse, qui est aussi liée à la longue série de crises propre à la culture cultivée.

3.5.3 Bilan : crise et métamorphose de la culture bourgeoise et dite cultivée

Selon Edgar Morin, on tend souvent à opposer culture de masse et culture cultivée mais, en fait, on comprend que cette culture bourgeoise à la fois est le point de départ de la culture de masse, qu'elle en est teintée et qu'elle en est le prolongement, malgré les oppositions décelables.

Les cultivés vivent sur une conception valorisante, différenciée, aristocratique de la culture. C'est pourquoi le terme de culture du XX^e siècle leur évoque immédiatement non pas le monde de la télévision, de la radio, du cinéma, des comics, de la presse, des chansons, du tourisme, des vacances, des loisirs, mais Mondrian, Picasso, Stravinski, Alban Berg, Musil, Proust, Joyce. Les intellectuels rejettent la culture de masse dans les enfers infra-culturels. Une attitude humaniste déplore l'invasion des sous-produits culturels de l'industrie moderne. Une attitude de droite tend à la considérer comme divertissement.³⁵

Concernant l'industrialisation et les bouleversements culturels qui l'accompagnent, nous nous bornerons ici au cas de la France. Nous ne soumettons pas qu'elle représenterait une synthèse du mouvement socio-économique de cette industrialisation. Puisqu'il appert qu'elle a empruntée différents rythmes à travers le monde. L'exemple de la France représente une figure de cas traversée par des représentations dont certaines sont mythiques. Par conséquent, cette crise rencontrée par la culture cultivée (du fait même qu'elle soit liée à la culture de masse) mérite d'être jalonnée dans le tableau de l'évolution chronologique de la culture cultivée, situé en annexe de ce mémoire. Si la culture de masse semble démocratiser la culture, elle en est notamment un substrat lucratif que nous considérerons au prochain chapitre. La culture de masse sous-tend la culture bourgeoise et son évolution, à savoir la culture industrielle.

Le prolongement du mythe dans le roman moderne

Pourtant, le même besoin de se faire raconter des histoires persiste. Et si le roman et l'imprimerie ont contribué à fonder la culture de masse, le roman continue à répondre à ce besoin ontologique de se faire raconter une histoire significative.

En somme, le sort du mythe dans la paléoculture de masse peut être envisagé sous deux angles. En premier lieu, on peut avec Mircea Éliade avancer que le mythe se trouve désacralisé dans la modernité. En second, lieu et ce sera ce qui sera développé ici, on peut avancer la persistance du mythe à travers les formes de la dite modernité, et singulièrement, à travers le roman. En effet la même fascination de savoir ce qui s'est passé à d'autres époques plonge le lecteur dans un temps transhistorique, de sorte que le besoin psycho-culturel d'entendre des histoires s'avère un trait universel, si ce n'est indéracinable, de la condition humaine. Dans le cas du roman comme dans celui des mythes et contes des sociétés traditionnelles, il s'agit de « de raconter une histoire significative, de relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un temps passé plus ou moins fabuleux.³⁶ »

Dans le roman, le besoin de sortir du temps est assouvi par projection-identification au personnage de l'histoire, permettant au lecteur de se plonger dans des univers étrangers et d'entendre le récit d'événements vécus par des personnages dotés du pouvoir magique de l'imaginaire. Dans le mythe, ce besoin se traduit par le récit des événements issus de temps primordiaux.

Mais roman ou mythe, ce désir « d'histoire » dépasse la plongée dans le temps entremêlant l'imaginaire et le réel et inscrit aussi le récit aussi le même dans le lien humain avec les autres. Toujours selon Éliade, « il y a là une exigence difficile à définir, à la fois de communier avec les autres, les inconnus, et de partager leurs drames et leurs espoirs, et le besoin d'apprendre ce qui a bien pu se passer dans un autre temps. ³⁷ »

Le besoin de communier renvoie aussi au besoin de communiquer, d'après l'étymologie des deux mots. Car les termes « communiquer » et « communier » viennent tous deux de *communicare*.

Bien plus, Mircea Eliade perçoit dans ce désir de sortir du temps personnel et historique les traces d'un comportement mythologique chez l'*homo faber* moderne, une même lutte primitive contre le temps et qui est consubstantielle à l'être humain. Ce besoin socio-psychologique est inscrit en l'homme depuis toujours : « On se demande si ce désir de transcender son propre temps, personnel et historique sera jamais extirpé. Tant que subsiste ce désir, on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un comportement mythologique. ³⁸ »

La traduction de ce comportement mythique se retrouve dans la structure même du roman. Car « l'on peut y démontrer la survivance littéraire des grands thèmes et des personnages mythologiques. ³⁹ » Cette survivance se lit sous deux plans éloquents des besoins de la part du roman.

a) Au plan formel, le besoin de lire des histoires et des narrations qu'on pourrait appeler paradigmatiques, puisqu'elles se déroulent selon un modèle traditionnel. ⁴⁰

b) Au plan du contenu, la passion moderne pour le roman trahit le désir d'entendre le plus grand nombre possible d'histoires mythologiques désacralisées ou simplement camouflées sous des formes profanes. ⁴¹

Or, s'il est un thème commun au mythe et au roman c'est le désir d'un retour à l'origine, voire au paradis perdu, époque des commencements, de la naissance et de l'enfance : « Les traces

d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose pour la première fois ; de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des commencements.⁴² » Nous avons constaté ce désir des tribus primitives dans les mythes ayant trait aux origines et à la cosmogonie.

Précisons toutefois que, dans le cas du roman, il s'agit d'une histoire vraisemblable mais dilatée ou condensée dans le temps et qui dispose de toutes les libertés de l'imaginaire, traduisant le désir d'accéder à d'autres temps que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler, un temps pour ainsi dire trans-historique⁴³. Cette liberté imaginaire permet d'expliquer, en ce qui concerne le temps, pourquoi des traces de comportements mythologiques subsistent chez l'être humain. C'est cette sortie du temps qui nous autorise à établir le lien entre littérature et mythes. La sortie du temps ainsi opérée par la lecture (singulièrement la lecture des romans) est ce qui rapproche le plus la fonction de la littérature de celle des mythologies. Eliade souligne à ce propos que le temps que l'on vit en écoutant les mythes des sociétés traditionnelles n'est certainement pas le même que celui que l'on expérimente quand on lit un roman, mais il existe un lien entre les deux : on sort du temps historique et personnel et l'on est plongé dans un temps fabuleux, trans-historique. Le lecteur se retrouve ainsi dans un temps étranger, imaginaire, dont les rythmes varient indéfiniment, car chaque récit a son propre temps, spécifique et exclusif⁴⁴.

Mais il faut faire une distinction entre temps du roman et temps mythique : la lecture du roman n'est pas soutenue par un rite, le réalisme y est repérable du fait que, dans le roman, l'histoire peut être vraisemblable. Le temps des mythes renvoie au temps de l'existence humaine mais aussi à celui de la cosmologie (formation des lois de l'Univers), alors que le temps des romans serait moins ample, moins élastique et plus centré sur l'existence humaine et donc aussi sur la vie quotidienne. Par ailleurs, alors que dans les mythes aucun individu n'était auteur de l'histoire en question, dans le cas du roman, nous avons bien un auteur. Ainsi, selon Eliade :

- 1- Le temps du roman n'a pas accès au temps primordial des mythes;
- 2- Le romancier raconte une histoire vraisemblable, il utilise un temps apparemment historique, et pourtant condensé ou dilaté, un temps qui dispose de toutes les libertés imaginaires.⁴⁵

Dès lors se pose la question de la transcendance du temps historique dans lequel on est plongé. Cette transcendance tient lieu de point commun avec le mythe. Elle se retrouve en littérature plus que dans tout autre art : « On devine dans la littérature [...] une révolte contre le temps historique.⁴⁶ » Selon l'auteur, cette survivance des mythes et des comportements religieux et

archaïques, bien que constituant un phénomène spirituel important, n'a eu, sur le plan culturel, que des conséquences modestes. C'est que la révolution opérée par l'écriture est irréversible et d'une importance capitale dans l'élaboration de la culture. Un peuple sans documents est considéré comme un peuple sans histoire. Cette même révolution opérée par l'écriture, mais aussi et surtout par l'imprimerie et le roman, qui constitue la base de la culture de masse.

Si le passage du mythe au roman instaure la victoire du livre sur la tradition orale et sous un registre plus large celle du logos sur le mythos, il subsiste toutefois un archaïsme chez le lecteur de roman moderne. Ce besoin de se faire raconter une histoire en accédant à un temps imaginaire transhistorique et dégagé des contraintes temporelles est toujours présent. On peut en déduire que c'est le même besoin qui sera récupéré par la culture de masse décelable dans ce que Edgar Morin appelle le néo-archaïsme. Ainsi la culture de masse s'instaure, prend racine et va donc osciller

[...] entre la culture cultivée dont elle serait une variante misérable, vulgarisée, commercialisée, et la culture au sens ethno-sociologique. Elle a ce trait commun avec la culture cultivée : la relation esthétique spectatorielle. La culture de masse, comme la culture cultivée, comporte une part de mythologie-onirique qui se présente, non pas sous forme de croyance religieuse, ou de foi patriotique, mais de fictions, spectacles, divertissements.⁴⁷

Dans la culture de masse vont se retrouver sédimentées les cultures archaïque, bourgeoise, populaire, religieuse, littéraire mais elles y seront formatées, industrialisées sous forme de produit offert à la consommation. La paléoculture de masse, qui a d'abord conquis les faubourgs et les provinces, se voit alors distribuée à l'échelle planétaire et répand ses produits sur l'ensemble du globe. Le facteur clef qui permet cette distribution mondiale de la culture devenant « de masse » est sans conteste l'industrialisation des médias naissants. Or, comment cette industrialisation généralisée s'instaure-t-elle au sein de deux industrialisations fonctionnant de manière symbiotique, l'une technique et médiatique, l'autre, imaginaire ?

CHAPITRE IV

LE FORMATAGE CULTUREL DES MYTHES, ARCHÉTYPES ET SYMBOLES PAR LA CULTURE INDUSTRIELLE ENGENDRE LA CULTURE DE MASSE

Il faut suivre la culture de masse dans son perpétuel mouvement de la technique, navette qui parcourt tout le processus social. Mais en même temps, il faut la concevoir comme un des croisements de ce complexe de culture, de la civilisation et d'histoire que nous appelons le XX^e siècle.¹

Selon Edgar Morin, dans *L'esprit du temps*, le roman et les médias naissants fondent la culture de masse et, par conséquent, ce que l'on nomme aujourd'hui la société du spectacle et des loisirs. Suivons le trajet qu'effectue la culture de masse afin d'en saisir les composantes, particulièrement à travers l'industrialisation culturelle.

La culture de masse témoigne des bouleversements en profondeur qu'a connus le XX^e siècle, tant sur le plan culturel que sur les plans industriel et technique que sous-tendent les médias de masse. Si dans les cultures traditionnelles comme dans la culture cultivée nous retrouvons des mythes rattachés à des rites et à un certain fondement religieux, la culture de masse, pour sa part, ne s'oppose pas à la vie quotidienne. Elle est consommée jour après jour par l'entremise des médias de masse et des produits de consommation qui en découlent, eux-mêmes issus de ce mouvement technique. Le mouvement en question est dès le départ repérable à travers l'émergence de la culture industrielle qui, selon Morin, se ramifie en deux industrialisations distinctes.

4.1 La culture industrielle et ses deux industrialisations

Deux industrialisations, l'une technique et l'autre imaginaire, forment les mythes et la culture. Deux facteurs reliés à la première industrialisation technique entraînent cette émergence d'une culture industrielle au début du siècle : tout d'abord l'intensification de la culture imprimée, puis un courant synchrétique entre les médias naissants et les contenus de cette culture imprimée. Ces deux facteurs provoquent le passage d'une industrialisation restreinte à une industrialisation généralisée.

4.1.1 Une première industrialisation : la technique et ses deux facteurs de massification

L'industrialisation technique comporte deux facteurs de massification qui engendrent la culture de masse.

Le premier facteur est l'intensification de la culture imprimée. Cette intensification marque bien le point de départ et l'apparition de la culture industrielle, par l'avènement de la presse rotative, puis par l'essor du journal qui en découle.

Elle se manifeste par une large distribution des thèmes propres à la culture imprimée par cette presse. Dès lors, les contenus de « la culture imprimée du XIX^e siècle migrent dans la culture de masse du XX^e siècle, la nourrissent puis s'y métamorphosent progressivement.² » À peu près au même moment, au début du XX^e siècle, on note l'apparition d'autres médias, tels le cinéma et la télévision, qui subissent eux aussi une industrialisation. La culture imprimée et folklorique s'intègre de ce fait dans la culture technicienne et industrielle, non pour s'y détruire, mais pour s'y métamorphoser. Cette culture technicienne transforme du même mouvement progressif la culture populaire et urbaine. Elle s'approprie leurs contenus culturels et les introduit dans sa logique industrielle tout en universalisant leurs thèmes. C'est la naissance industrielle des médias.

Le second facteur tient dans l'avènement de la culture industrielle et le courant syncrétique qui le traverse. C'est principalement par ce que l'on appelle les médias de masse que cette culture est véhiculée et s'érige en système communicationnel et technique, comme le spécifie Morin : « La presse moderne illustrée, le cinéma, la radio et la télévision sont aujourd'hui implantés dans tous les pays du globe.³ »

La culture industrielle émergente produit désormais en série les contenus de l'imaginaire populaire et littéraire. Elle se calque sur les mêmes modèles, ceux des romans-feuilletons, des films feuilletonesques, des romans populaires, et se multiplie : « Et effectivement, le public des premières décennies du cinéma est le public populaire, le même que celui des feuilletons à grand tirage.⁴ » La culture industrielle naissante — presse populaire et cinéma muet — ne fait donc qu'investir le courant de l'imaginaire populaire. Il n'y a pas rupture entre la culture littéraire et folklorique et les médias naissants, mais bien continuation entre les deux dans une culture qui tend à s'industrialiser. La culture industrielle prend de plus en plus d'expansion, elle désintègre la culture imprimée et folklorique pour la réintégrer dans une logique de distribution mercantile.

C'est alors que les deux courants, qui jusque-là étaient juxtaposés (culture imprimée et culture techno-industrielle), se fondent l'un dans l'autre, donnant lieu à un syncrétisme qui se situe entre récit et industrialisation. L'industrialisation culturelle a pour principal objectif de matérialiser l'imaginaire. Cet imaginaire se concrétise par le truchement de médias comme le cinéma, la presse, le magazine, la télévision, la publicité, etc. Ainsi, par un croisement entre le récit et les médias naissants, cette culture se transforme progressivement en culture de masse. Les contenus issus de ce croisement seront désormais repris dans un esprit de formatage sériel des produits culturels.

Or, de ces représentations médiatiques imaginaires provient une puissance de simulation qui stimule les processus mentaux et fonctionne par projection-identification. Les processus mentaux seront stimulés à travers le récit. On vivra un processus d'identification aux personnages et un processus de projection de contenus psychiques et d'affects propres à soi, c'est-à-dire que l'on se vivra psychiquement à travers les personnages. Le besoin de fuite, de divertissement, de catharsis sont ici en cause, puisque le contexte industriel et de travail est de moins en moins satisfaisant. Les récits que véhicule la culture de masse sauront répondre à ces besoins et offriront un compromis sous forme de produits psychiques consommables. Le but premier de la culture de masse sera bien de réaliser l'imaginaire par la technique pour le redistribuer sous forme de produits psychiques et culturels consommables. Cette concrétisation massive de l'imaginaire s'effectue par le passage d'une industrialisation restreinte à une industrialisation généralisée.

4.1.1.1 Le passage d'une industrialisation restreinte à une industrialisation généralisée

Ces deux intensifications, l'une, de la culture imprimée et l'autre, des médias naissants, ont pour conséquence la distribution massive d'un certain substrat culturel de la culture imprimée dans toutes les couches de la société. Cette double expansion se produit par l'émergence des nouvelles techniques. La culture dite de masse provient de ce mouvement de la culture imprimée qui pénètre les nouvelles techniques industrialisées. Les contenus de la culture littéraire seront désintégrés et réintégrés pour se transfigurer progressivement par l'implantation des salles de cinéma dans les villes et les campagnes, mais aussi et surtout par les télécommunications, la radio et la télévision. La culture sera désormais partout présente et accessible à tous : « Ce double caractère d'extension et d'intensification par rapport à la culture imprimée marque l'étape qui sépare une industrialisation évoluée et généralisée d'une industrialisation primitive et restreinte.⁵ » C'est la naissance de ce que l'on appelle communément les médias de masse et, par le fait même, le début d'une civilisation techno-industrielle.

Cette métamorphose s'opère à partir du caractère nouveau apporté par le pouvoir d'intensification et d'extension illimitée des masses médias, et plus largement par la civilisation nouvelle qui crée cette extension et cette intensification (la civilisation technicienne) et qui en même temps est créée par cette extension et cette intensification.⁴

Par conséquent, la culture industrielle et l'évolution du récit à travers les médias naissants jouent un rôle charnière : ces deux facteurs sont en définitive le fondement même de notre société techno-industrielle qui subit dès ce moment une expansion réursive gigantesque. La logique de cette culture industrielle est celle du capitalisme et donc du profit. Elle fonctionne selon un système de production-consommation, d'offre et de demande. Sans une telle logique mercantile, la culture n'aurait pu prendre l'ampleur dont nous venons de faire état : « L'industrie culturelle se développe à partir de ce moment dans tous les régimes, aussi bien dans le cadre de l'État que dans celui de l'entreprise privée.⁷ »

Il a bien fallu des inventions techniques pour que la culture industrielle soit possible : cinématographe, télégraphe sans fil notamment. Ces techniques ont été utilisées, à la surprise souvent de leur inventeur : le cinématographe, appareil à enregistrer le mouvement, est happé par le spectacle, le rêve, les loisirs.⁴

D'application d'abord pratique, ces innovations sont investies à leur tour par le jeu, la musique, le récréatif. Le souci majeur de cette culture est d'atteindre le public le plus large possible et de vendre ses produits au plus grand nombre. On va ainsi fabriquer des romans sentimentaux à la chaîne, des succès musicaux populaires, des séries télévisées, des publicités, de la même manière que l'on fait des conserves, c'est-à-dire en série. Cela aura pour effet d'assurer une large distribution. Les produits sont standardisés selon des normes de production spécifiques à l'industrie. Le travail qui sous-tend cette industrie est le même que le travail d'usine, travail collectif, étude de marché, division du travail. Par ailleurs, cette industrie devra aussi se renouveler continuellement et c'est par l'imaginaire qu'elle le fera, imaginaire qui subira ainsi lui-même une industrialisation.

Les produits seront fabriqués en fonction de certains thèmes propres aux cultures littéraires et populaires et viendront stimuler le processus de projection-identification à l'intérieur des psychés individuelles, engendrant collectivement ce que Morin appelle « une mentalité mystique-concrète ». Précisons en quoi consiste ce processus de projection : on définit les processus mentaux comme un ensemble de phénomènes, conçus comme actifs et organisés, qui concernent l'esprit, la pensée, le mental, la psychologie. L'acception psychologique définit la projection comme une localisation externe d'impressions ressenties. L'acception psychanalytique la conçoit comme un mécanisme de défense par lequel le sujet voit chez autrui des idées, des affects (désagréables ou méconnus) qui lui

sont propres. Bref, une projection expulse hors de soi des contenus psychiques, divertissement, évasion, compensation, transfert. libère de certaine virtualité psychique sur un personnage, une situation que l'individu ne vit pas mais à laquelle il s'identifie.

L'insatisfaction dans la sphère du travail, qui n'offre plus de réel épanouissement à cause de son industrialisation, suscite d'autant plus ces besoins imaginaires et constituera le terrain propice à la consommation psychique, car le besoin humain de rêver et d'imaginer lui est intrinsèque, comme nous l'avons déjà souligné. Sur le plan collectif, ces projections individuelles donnent naissance à ce que Morin définit comme une mentalité mystique-concrète de la façon suivante : mystique par le processus de projection-identification et de simulation qu'il met en scène, interpellant ainsi l'imaginaire de l'être humain ; concrète par la volonté de matérialiser cet imaginaire par le produit culturel émergeant de cette logique industrielle qui tendra à se généraliser. L'avènement industriel a aussi des conséquences : il pose les problèmes de l'être humain et de son rapport au travail et, dans ce contexte, de la substitution de l'homme par la machine.

4.1.1.2 Causes et conséquences de l'industrialisation sur l'imaginaire

Divers facteurs transforment l'imaginaire du citoyen dans un contexte industriel. Un de ces facteurs, crucial, est la substitution de l'homme par la machine dans le cadre du travail et va de manière réursive engendrer des besoins individuels d'imaginaire et d'épanouissement que le cadre du travail n'offre plus.

A) La substitution de la machine à l'être humain

L'industrialisation généralisée n'est pas sans conséquence car, dans le cadre du travail, l'être humain est remplacé par la machine et ses implantations techno-bureaucratiques. Cela a pour résultat la diminution du travail physique mais aussi, du même coup, une diminution de la personnalisation du travail. L'*homo faber* moderne est de plus en plus privé de créativité dans ce contexte. L'individu ne trouve plus dans le cadre de son travail le moyen de se réaliser, puisqu'il doit plutôt répondre aux impératifs de la production. Cette situation amènera une réaction contre cet univers de plus en plus abstrait, quantifié, objectivé. L'individu, dans ces circonstances, sera hanté par un désir de retour aux sources premières de l'affectivité : désormais, la vie affective acquiert de nouvelles dimensions et le loisir prend progressivement de l'importance pour combler cette carence d'implication et de créativité du travail.

Se pose alors le problème de la vie individuelle et de sa réalisation en dehors du cadre du travail. Ce problème surgit non plus seulement dans les classes bourgeoises, mais aussi et surtout dans la classe salariale en développement, qui dispose maintenant d'un pouvoir d'achat plus important et d'une augmentation de son temps de loisir : « Les problèmes de la vie individuelle, privée, les problèmes de la réalisation d'une vie personnelle se posent désormais avec insistance⁹ », déclare Morin. Ce n'est assurément plus dans le cadre du travail monotone de l'usine que l'individu de la nouvelle couche salariale trouvera les moyens de se réaliser. Il sera donc « contraint » de se tourner vers la vie privée afin de remédier à cette situation.

B) L'émergence des besoins individuels quand l'imagination trouve de nouvelles voies hors du travail

À partir de ce moment-charnière, la vie individuelle et les besoins d'épanouissement s'accroissent ; on assiste à la naissance des « besoins individuels », qui devront trouver satisfaction hors du contexte du travail. C'est dans la vie privée que la culture de masse trouvera son terrain de prédilection pour créer un marché : la culture de masse répondra à ces besoins individuels et son cadre de prédilection sera la vie privée et ses affects. C'est désormais dans sa sphère privée que l'individu essaiera de se réaliser, le cadre de travail lui en offrant de moins en moins les moyens. La culture de masse saura répondre au besoin psycho-social qui émerge à cette époque d'industrialisation généralisée, tant et si bien que les loisirs et la vie privée vont prendre de plus en plus d'importance comparativement à la vie professionnelle.

La sève de la vie trouve de nouvelles irrigations hors travail, les contenus vécus vont se réfugier dans les loisirs et accentuer le mouvement général de la vie privée. La culture de masse se constitue en fonction des besoins individuels qui émergent. Elle va fournir à la vie privée les moyens de combler ces besoins.¹⁰

Il y a une relation dialectique entre le produit offert par la culture de masse et la culture de masse qui se manifeste selon les standards de production industrielle énumérés plus haut. La culture de masse offre comme produit un moyen d'échapper à cette logique industrielle dans une espèce de compromis qui se traduit en termes de produits culturels consommables. Cette consommation à la fois imaginaire et concrète répond au besoin intense de réalisation individuelle. Elle fournira donc un corps symbolique qui lui est propre pour répondre rapidement à ce besoin d'imaginaire et de loisirs dans le cadre de la vie privée et elle l'offrira en toute matérialité.

4.1.2 Une seconde industrialisation : l'imaginaire instauré au sein de la première

C'est par les médias de masse que la deuxième industrialisation prend naissance. Morin spécifie que cette seconde industrialisation va désormais investir l'imaginaire et les rêves. C'est à travers l'industrialisation de l'imaginaire que la société des télécommunications prend son essor et que s'instaure le grand courant planétaire que l'on connaît aujourd'hui et que l'on nomme « l'ère des communications ».

La seconde colonisation, non plus horizontale, mais verticale cette fois, pénètre dans la grande réserve qu'est l'âme humaine. L'Âme est la nouvelle Afrique que commencent à quadriller les circuits du cinéma. Cinquante ans plus tard, un prodigieux réseau nerveux s'est constitué dans le grand corps planétaire : paroles et images essaient des téléscripteurs, des rotatives, des pellicules, des bandes magnétiques, des antennes de radio et de télévision ; tout ce qui roule, navigue, vole, transporte journaux et magazines; il n'y a pas une molécule d'air qui ne vibre de message qu'un appareil, un geste, rendent aussitôt audible et visible.¹¹

C'est aussi à partir de ces deux industrialisations que se développeront les produits culturels et c'est par ces produits culturels que naît notre société de consommation, du spectacle et des loisirs. L'imaginaire s'y retrouve matérialisé et commercialisé pour advenir de manière concrète et constante dans notre vie quotidienne.

4.1.2.1 L'importance de l'industrie culturelle dans la culture de masse

L'industrialisation à deux dimensions pénètre l'âme humaine en conquérant d'abord les faubourgs puis les villes, s'emparant de ce fait des thèmes propres à ces cultures populaires, urbaines et rurales. L'intensification et l'expansion dont nous venons de faire état auront pour effet, à partir de ce moment, d'étendre la culture de masse à l'ensemble de la planète. Autrement dit, c'est à partir de ces deux industrialisations solidaires l'une de l'autre (technique et imaginaire) que la puissance industrielle étend son empire sur l'ensemble de la planète au début du XX^e siècle. L'industrialisation a aussi des conséquences sur la culture de masse qui s'édifie selon un modèle techno-bureaucratique qui aura pour mandat d'organiser des patrons-modèles de l'imaginaire reproductibles en série. Ce modèle, dont les véhicules médiatiques se caractérisent par leur extrême légèreté, sous-tend une organisation industrielle lourde.

4.1.2.2 L'industrie de la culture organisée selon le modèle bureaucratique-industriel et ses véhicules, les médias de masse

La télévision, la radio et la presse peuvent être considérées comme des industries ultra-légères parce que la marchandise qu'elles produisent « tient sur une feuille de journal, une pellicule

ou est transmise sur les ondes. Au moment de la consommation, elle devient intangible puisque cette consommation est mentale.¹² » Par ailleurs, le modèle qui organise cette industrie est technobureaucratique ; il s'agit d'un système lourd d'outillage, concentré économiquement par l'État dans le cadre public, qui en assure la concentration et l'organisation. « Dans le cadre privé, quelques grands groupes de presse, quelques grandes chaînes de radio et de télévision, quelques sociétés cinématographiques concentrent l'outillage (rotatives, studios) et dominent les communications de masse.¹³ »

À cette concentration technique s'en ajoute une deuxième, bureaucratique, qui est elle-même sous la coupe de cette industrialisation technique et de l'État, et qui organise cette concentration. On peut s'interroger sur la façon dont l'organisation bureaucratique-industrielle de la culture est devenue réalisable. L'hypothèse de Morin est que cette possibilité réside sans doute dans la constitution même de l'imaginaire :

L'imaginaire se structure selon des archétypes; il y a des patrons-modèles de l'esprit humain, qui ordonne les rêves, et en particulier les rêves rationalisés que sont les thèmes mythiques ou romanesques. Règles, conventions, genres artistiques imposent des structures extérieures aux œuvres, tandis que des situations-types et personnages-types en fournissent les structures internes.¹⁴

L'industrialisation culturelle répond ainsi concrètement à un besoin de consommation psychique. Elle concrétise l'imaginaire désormais offert à toutes les classes. Elle produit une consommation psychique et culturelle que l'on nomme la « culture de masse. »

4.2 La culture de masse concrétise diverses variétés de mythes sous forme de produits psychiques offerts à la consommation

Les contenus de la culture de masse n'ont donc pas été façonnés arbitrairement. La culture de masse s'inscrit dans le mouvement culturel des sociétés occidentales et continue ce mouvement. Nous l'avons démontré, dans la culture de masse se rencontrent deux courants clairement différenciés. Lorsque l'industrialisation de la culture se manifeste, le courant populaire prédomine et le courant bourgeois se déploie pour finalement engendrer cette culture de masse.

C'est aussi parce que « les masses populaires urbaines et d'une partie des campagnes accèdent à de nouveaux modèles de vie qu'elles s'introduisent peu à peu dans l'univers du bien-être, du divertissement et de la consommation (qui jusqu'alors était réservé à la consommation bourgeoise).¹⁵ » Cette culture va ainsi acquérir l'expansion qu'on lui connaît, en produisant des

courants de consommation dans toutes les couches sociales. La culture de masse émerge et se développe à partir des années 1930, en premier lieu aux États-Unis, et s'étend par la suite dans l'ensemble des pays occidentaux après la Deuxième Guerre mondiale¹⁶. C'est alors que la sociologie américaine découvre et reconnaît la tierce culture, la « culture de masse ».

4.2.1 Définition générale de la culture de masse

Le terme « culture de masse » est toutefois attribuable à l'école de Francfort et date des années 1930. Il désigne les biens culturels produits et formatés en grand nombre et dont l'usage s'est répandu par suite du temps qui a été dégagé pour les loisirs, temps lui-même favorisé par l'industrialisation et l'alphabétisation. Ce temps de loisirs est désormais « packagé » et s'adresse au plus grand nombre, par la littérature (déjà au XIX^e siècle, avec les feuilletons de gare), la télévision, la musique, le cinéma, Internet. Cette première définition étant très générale, nous concentrerons notre recherche sur le repérage historique des diverses strates culturelles qui constituent la culture de masse et, du même coup, son caractère universel.

4.2.2 Qu'est-ce que la culture de masse ?

La notion de « masse » ne définit que partiellement cette culture car, en fait, les sociétés modernes peuvent être qualifiées non seulement d'industrielles et de massives, mais aussi de techniciennes, bureaucratiques, capitalistes, bourgeoises, individualistes. La culture de masse émerge ainsi surtout du développement technique, industriel, capitaliste des sociétés bourgeoises les plus évoluées, parce qu'elle dialectise les rapports de contenus de la civilisation bourgeoise et du système technique industriel en actualisant des virtualités intrinsèques à la technique, à l'industrie, au capitalisme, en suscitant des courants induits par les processus globaux¹⁷.

C'est pourquoi la culture de masse est polyculturelle par définition; elle n'est pas indépendante dans son rapport à d'autres cultures. En effet, elle peut s'imprégner à la fois de culture nationale, de culture religieuse et de culture humaniste, et à son tour elle peut modifier en profondeur la culture nationale, la culture religieuse et la culture humaniste. « Elle se fait contenir, contrôler, censurer (par l'État, l'Église) et en même temps, elle tend à corroder, désagréger les autres cultures.¹⁸ » Certains de ses matériaux se disséminent partout sur la planète. Elle se caractérise donc aussi par sa dimension planétaire et internationale. « Elle nous pose les questions de la première culture universelle de l'histoire de l'humanité.¹⁹ » La culture de masse est produite selon les normes massives de la fabrication industrielle, répandue par des techniques de diffusion elles aussi massives que l'on nomme communément les médias de masse. Elle s'adresse à une masse sociale, c'est-à-dire

à un colossal agglomérat d'individus provenant de toutes les classes. Bien que n'étant pas la seule culture de notre époque, elle a été pourtant le courant véritablement massif et moderne du XX^e siècle. Née aux États-Unis, elle s'est ensuite implantée en Europe occidentale.

Par ailleurs, dans la culture de masse, l'imaginaire est conceptualisé, selon Morin, en univers spectral dans lequel peut s'établir un rapport psychique de projection-identification. Les mythes, les archétypes et les symboles sont désormais organisés en vue d'être industrialisés par un système techno-bureaucratique. L'imaginaire se matérialise. Les fêtes et les rites associés aux mythes disparaissent au profit du spectacle. Disparition donc d'une culture rurale, folklorique et religieuse. La culture se voit désormais médiatisée et coupée de son terroir. Il s'agit de voir en fait que les innovations médiatiques associées à la technique et le récit littéraire se combinent et prennent la place d'un système religieux, des rites, de la culture populaire, etc., pour advenir comme culture de masse faisant appel au tronc commun de l'humanité. Mais il faut voir en outre que, même s'il y a disparition des rites et des fêtes, remplacés par le spectacle et les loisirs, il y a également persistance néo-archaïque (imaginaire) et donc persistance d'un univers mythique désacralisé et industrialisé par la fonction esthétique. « Le système des communications de masse est un système universel.²⁰ » Tout en étant une culture profondément technicienne et concrète, elle est aussi virtuelle, elle induit une certaine part d'abstraction. Elle offre ainsi la compensation d'un imaginaire concret et consommable sous forme de produit matériel.

Cependant, distribuée par les médias et dans un contexte industriel, la culture de masse apporte sa part de mirage en substituant les images aux corps, ce qui a pour conséquence qu'elle provoque une résistance contre l'univers des rapports abstraits qu'elle génère. Morin décrit ainsi ce processus : « La technique transforme les rapports entre les hommes et le monde : elle objective, rationalise, dépersonnalise. Tout semble devoir se réduire en chiffres. Il y a une chosification technicienne qu'il faut distinguer de la réification fétichiste où s'investit le besoin de possession, comme il y a une aliénation proprement moderne née de la quantification et de l'abstraction.²¹ » Dans la culture de masse, la technique produit un certain imaginaire opposé au réel abstrait qu'apporte la société technicienne. Elle offre en contrepartie au réel abstrait et chosifié le compromis de l'imaginaire et la qualité et du concret sous forme de produit offert à la consommation psychique.

4.2.2.1 La culture de masse : une consommation psychique et culturelle

Cette consommation imaginaire et esthétique se matérialise, dans la culture de masse, surtout par une consommation issue d'une production qui crée le public de masse. Tout en créant un objet,

elle crée un sujet pour l'objet²². La production culturelle est donc engendrée par le produit lui-même. C'est ainsi la production qui crée le consommateur, chose qu'avait déjà pressentie Marx.

Effectivement le produit culturel crée le public de masse, le public universel. Mais en même temps redécouvre ce qui était sous-jacent : un tronc humain commun au public de masse. Dans ce sens, la production culturelle est déterminée par le produit lui-même. Par ce trait, elle se différencie également des autres cultures.²³

Pour la première fois dans l'histoire, on a une culture axée sur la production culturelle et cette production est elle-même déterminée par le produit qui crée en retour le consommateur. Le produit culturel issu de la culture de masse présente des particularités permettant de le définir.

4.2.2.2 Le produit culturel

Les deux industrialisations déjà mentionnées, celle des médias et celle de l'imaginaire, donneront lieu au produit culturel qui sera désormais accessible à tous. Le syncrétisme de l'imaginaire et des techniques modernes engendre des produits de consommation psychique en toute matérialité.

Trois critères nous permettent de définir et de distinguer le produit de la culture de masse :

- Le produit culturel est étroitement déterminé par son caractère industriel ;
- Il a un caractère de consommation quotidienne ;
- Il n'est pas policé ni filtré, ni structuré par l'art, valeur suprême de la culture des cultivés.²⁴

C'est un produit directement issu de l'industrie et promu à la consommation quotidienne, non régi par des valeurs artistiques. Il est ainsi accessible au plus grand nombre, sans discrimination de classe culturelle. Ces produits directement issus des techniques modernes sont offerts sous diverses formes de représentation.

4.2.2.3 Diverses formes de représentation

La culture de masse, produite industriellement et distribuée sur le marché de la consommation, s'introduit principalement dans le loisir moderne. La culture de masse se présente ainsi sous diverses formes, comme l'information et les jeux, mais aussi et surtout sous la forme de représentations : « C'est à travers les spectacles que se déversent ses contenus imaginaires. Autrement dit, c'est sur le mode esthétique et de la représentation que s'établit le rapport de consommation imaginaire.²⁵ » C'est donc en regard de cette consommation imaginaire qui s'adresse au noyau commun de l'Humanité que procède la culture de masse.

4.2.2.4 Un noyau commun à l'humanité : la culture néo-archaïque

Deux facteurs principaux font de la culture de masse une culture universelle : la persistance d'un certain archaïsme et une fonction esthétique élémentaire. Cette persistance et cette fonction ne sont pas sans rapport l'une avec l'autre. L'existence d'une pensée pré-rationnelle est attestée dans la pensée mythique.

Ainsi, selon Mircea Eliade, certains comportements mythiques persistent chez l'être humain civilisé et moderne. Non qu'il s'agisse de survivances d'une mentalité archaïque, mais certains aspects et fonctions de la pensée mythique sont en fait constitutifs de l'être humain²⁶. La pensée mythique fait partie de son évolution et se retrouve toujours en lui, dans les couches profondes de sa psyché. Dans le même ordre d'idées, la fonction esthétique élémentaire explique ce passage d'une culture archaïque, religieuse et magique, à l'esthétique : c'est que l'esthétique contient en elle des éléments dégradés des cultures archaïques et religieuses. Ainsi, elle continue de répondre à ce besoin fondamental qui, loin de se limiter aux œuvres d'art comme telles, témoigne de la persistance du besoin d'imaginaire propre à l'être humain.

Pour le sociologue Edgar Morin, la culture de masse recèle son archaïsme, elle fait toujours appel à ce qu'il y a de primitif en nous, à nos dispositions affectives primaires ; c'est d'ailleurs ce qui en ferait la tendance universelle : « La culture de masse interpelle les dispositions affectives d'un homme imaginaire universel proche de l'enfant et de l'archaïque, mais toujours présent dans l'*homo faber* moderne.²⁷ » Elle possède encore des mythes et des symboles, des images qui lui sont propres mais qui proviennent aussi de l'acculturation que l'être humain a subie au cours des siècles antérieurs.

Ce caractère archaïque de la culture de masse s'adresse au tronc affectif que chacun porte en soi, c'est-à-dire au cerveau limbique et à l'affectivité première. On comprend alors pourquoi cette culture est destinée à ce que l'on appelle la masse : Morin qualifie de néo-archaïsme la persistance de cette affectivité première. Le néo-archaïsme se manifeste dans notre modernité par des films, des jeux et de la musique, donc dans ses représentations sociales. L'hypothèse proposée est que, par le système symbolique élaboré à travers ces médias, la culture de masse s'adresse toujours à ce système limbique et à l'affectivité première sans toutefois être reliée à des rites religieux proprement dits.

Ce néo-archaïsme s'explique en fonction des déterminations que j'ai évoquées précédemment; en cherchant le public universel, la culture de masse s'adresse aussi à l'anthropos commun, au tronc mental universel qui est lui-même, en partie, l'homme archaïque que chacun porte en soi.²⁸

Cette tendance au néo-archaïsme dans nos sociétés modernes atteste d'une persistance de la pensée mythique qui est principalement manifeste dans les médias de masse et l'industrialisation des représentations. Elle est de plus le propre de notre modernité et de ses techniques en développement constant. Cette inclination néo-archaïque se développe en réaction au caractère technicien, bureaucratique et industriel propre à nos sociétés modernes. La culture de masse fait certes la promotion de ce néo-archaïsme, mais elle se développe par ces mêmes techniques. Les médias, en effet, entretiennent ce rapport entre les deux. La culture de masse cherche un public universel et ce, par le biais du processus de projection-identification qui renvoie à l'affectivité humaine, opérant ainsi de manière stratégique et rejoignant un public universel par les médias de masse. La culture de masse fonctionne donc dialectiquement entre ces deux opposés, désintégrant le folklore²⁹, le métamorphosant et universalisant ses thèmes pour ensuite faire appel au tronc affectif que chacun porte en soi et, partant, à un public universel. Elle réintègre ces folklores dans une logique médiatique, technicienne et capitaliste. À cet égard, ce qui est le plus remarquable, c'est qu'en désintégrant les folklores pour les réintégrer, la culture industrielle ne désagrège pas l'archaïsme. Si la culture de masse est profondément techno-industrielle, elle fait aussi la promotion de l'évasion par le contexte néo-archaïque qu'elle met en scène de façon artificielle. Elle répond de la sorte au « besoin d'évasion » du contexte moderne : évasion d'un temps comprimé et de plus en plus parcellaire, relié aux conditions de travail de nos sociétés industrielles, bureaucratiques, techniciennes et de loisirs. En fait, dans ce contexte, la culture de masse offre un compromis. Elle unit en elle ces deux termes, mais elle instaure cette dialectique entre la société technicienne et le besoin d'évasion qui s'y rattache. Elle récupère techniquement le vide qu'elle crée en utilisant les thématiques propres à la culture archaïque. Elle crée ainsi une compensation imaginaire et virtuelle.

La culture industrielle s'adresse, elle, à l'homme nouveau des sociétés évoluées, mais cet homme du travail parcellaire et bureaucratisé, enfermé dans le milieu technique, la machinerie monotone des grandes villes, ressent le besoin d'évasion, et son évasion cherche la jungle, la savane, la forêt vierge, les rythmes et les présences de la culture archaïque.³⁰

Tout cela lui sera donné sous forme de produits à consommer ; néanmoins, ces productions seront en réalité issues du système même dont on cherche à s'évader. Comme le souligne Edgar Morin, la culture de masse serait composée d'un autre universel : en plus de la caractéristique néo-archaïque qui renvoie à l'affectivité première, il y aurait aussi l'homme universel et cosmopolite, caractéristiques de l'homme moderne et civilisé qui tend à s'universaliser.

Un des fondements du cosmopolitisme de la culture de masse est l'universalité de l'homme imaginaire. Le cosmopolitisme de la culture de masse est aussi, en même temps, la promotion d'un type d'homme moderne qui s'universalise. La culture de masse unit donc intimement en elle les deux universels.³¹

« Ces deux universalités reposent l'une sur l'autre, et dans ce double mouvement accentuent la force de diffusion mondiale de la culture de masse.³² » Effectivement, nous retrouvons dans cette culture cosmopolite un folklore désintégré et récupéré qui sous-tend et valide la provenance d'influences de folklores de différents pays. Deux cultures s'y trouvent amalgamées, l'une originale et l'autre refabriquée. C'est précisément à travers la donne cosmopolite que ces arguments prennent leur sens. L'une des composantes majeures de la culture de masse serait cette forte inclinaison vers le cosmopolitisme. Celui-ci témoigne du mélange culturel propre à notre société occidentale et mondialisante qui caractérise l'époque moderne ; cet état de fait se vérifie partout en Amérique depuis le début du XX^e siècle. Toutefois, selon Morin, c'est aussi et surtout à travers la fonction esthétique que la culture de masse procède et devient opérationnelle.

4.2.2.5 Rapport esthétique universel et affectivité élémentaire de l'imaginaire dans la culture de masse

Ce rapport esthétique réinvestit les processus religieux à l'œuvre dans la magie ou la religion, où l'imaginaire est perçu comme aussi réel, voire plus réel que la réalité. Autrement dit, Morin ne définit pas l'esthétique comme la qualité propre aux œuvres d'art, mais comme un type de rapport humain beaucoup plus ample et fondamental qui s'inscrit, entre autres, dans la culture de masse.

Dans les sociétés primitives, une grande part des échanges entre l'homme et ses doubles s'effectue à travers la culture, qui forme sa conscience individuelle, sa personnalité, en même temps que sont entretenus des aspects compensatoires avec l'imaginaire. La croyance que chacun de nous possède un double remonte à des temps immémoriaux. Dans les tribus primitives, on pensait que le double était l'âme, c'est-à-dire un soi en dehors du corps physique.³³ Dans la culture de masse, l'imaginaire se matérialise et s'incarne. La culture de masse, tout en étant récit, est réaliste. C'est sur ce mélange d'imaginaire et de matérialisme qu'est axée la croissance économique et mondiale de cette culture propre au XX^e siècle.

Dans cette culture de masse, le mélange entre l'imaginaire et le réel est beaucoup plus profond que dans les mythes religieux ou féeriques. L'imaginaire se projette dans le ciel mais se fixe sur terre. Les dieux — stars, olympiens — les démons — criminels, assassins — sont parmi nous, de notre extraction comme nous mortels. La culture de masse est réaliste. Cette proximité entre le réel et le pôle imaginaire permet d'incessantes électrolyses. Ce qui fait son originalité est l'orientation d'une partie de la consommation imaginaire, par le truchement des processus d'identification, qui mène l'imaginaire vers les réalisations. Dans les sociétés occidentales, ce développement de consommation imaginaire provoque un accroissement de la demande réelle, des besoins réels (eux-mêmes de plus en plus trempés d'imaginaire, comme les besoins de standing, luxe, prestige): la croissance économique s'axe dans un sens qui aurait semblé incroyable il y a un siècle: réaliser l'imaginaire.³⁴

Morin spécifie que ce rapport esthétique, bien que dégradé, contient une amorce religieuse et secrète des mythes, « qu'ainsi opéré entre le réel et l'imaginaire il est quintessencié, et l'on y retrouve le même échange que l'on retrouve entre l'homme et l'au-delà. Cette dégradation étant précisément ce passage magique (ou religieux) à l'esthétique.³⁵ » Morin donne l'exemple de la création littéraire, qu'il compare à une sorte de simulation sincère, à mi-chemin entre le spectacle, le jeu et la magie. Cet univers prend vie pour le lecteur si celui-ci est à son tour possédé et médium, c'est-à-dire s'il se projette et s'identifie aux personnages en situation, s'il vit en eux et s'ils vivent en lui. Il y a dédoublement du lecteur (ou du spectateur) simultanément et donc processus de projection-identification. Incessants et variables, ce sont ces transferts psychiques qui assurent la participation esthétique aux univers imaginaires. Ces transferts sont à la fois :

- infra magiques : ils n'aboutissent pas aux phénomènes proprement magiques ;
- supra magiques : ils correspondent à un stade où la magie est dépassée.³⁶

Ce serait sur ces transferts que se grefferaient les participations et les considérations artistiques qui concernent le style ou le genre de l'œuvre, son originalité, son authenticité, sa beauté, etc. Dans le même ordre d'idées, Morin affirme que la culture de masse est un phénomène qui procède de l'esthétisme :

Ainsi, opéré sur le mode esthétique, l'échange entre l'imaginaire et le réel est, bien que dégradé (ou bien sublimé ou quintessenencié), le même échange qu'entre l'homme et l'au-delà, l'homme et les esprits ou les dieux, qui s'opérait par l'intermédiaire du sorcier et du culte. La dégradation — ou la quitessenciation — est précisément ce passage du magique ou du religieux à l'esthétique.³⁷

Selon Morin, les grandes mythologies contiennent de façon mêlée les différentes virtualités et les différents niveaux de l'imaginaire. Chaque grande mythologie a ses structures propres et chaque culture oriente des rapports propres entre les hommes et l'imaginaire. Une culture, en fin de compte, est conçue comme une sorte de système neurovégétatif qui irrigue, à l'aide de ses réseaux, la vie

réelle d'imaginaire et l'imaginaire de vie réelle. Cette irrigation s'effectuerait grâce à un double mouvement de projection-identification. L'imaginaire est donc un système projectif qui s'est constitué en univers spectral et qui permet la projection et l'identification magique, religieuse ou esthétique. « La culture de masse est sans doute la première culture de l'histoire mondiale qui soit pleinement esthétique. Cela signifie que, malgré ses amorces religieuses (comme le culte des stars), c'est une culture fondamentalement profane et esthétique qui secrète une mythologie.³⁸ »

En ce sens, on peut vérifier le rapport à l'identité agissant de manière structurante chez l'individu dans ce phénomène. « L'imaginaire encore commence selon lui à l'image-reflet, qu'il dote d'un pouvoir fantôme — la magie du double — et se dilate jusqu'aux rêves les plus fous. Il donne visage non seulement à nos désirs, nos aspirations, nos besoins, mais aussi à nos angoisses et à nos craintes.³⁹ »

La culture de masse est donc une culture universelle. Elle fait appel à l'enfant qui existe en tout homme, celui qui aime les jeux, le mythe, le conte, les divertissements et les loisirs. « Il s'agit de l'homme qui partout dispose d'un tronc commun de raison perceptive, de possibilité de déchiffrement et d'intelligence. Dans ce sens l'homme est une sorte d'anthropos universel. » C'est entre autres sur cet anthropos universel que se constitue le corps symbolique qui construit la culture de masse.

4.2.3 Comment et par quelles voies se propage la culture de masse

La culture de masse présente aussi un caractère universel par la technique qu'elle met en scène et qui fait l'homme moderne d'aujourd'hui. Elle est ainsi une culture mouvante, en perpétuel changement et qui a son propre langage arrimé à l'audiovisuel et par lequel elle se propage. Ce langage offre son propre corps symbolique concernant à la fois la vie pratique et la vie imaginaire.

4.2.3.1 Le langage de la culture de masse : l'audiovisuel

L'audiovisuel est le principal langage qu'utilisent les médias de masse. Ce langage se sert à la fois d'images, de musiques, de paroles et d'écritures. Il est d'autant plus accessible qu'il est une évocation polymorphe de tous les langages : « Langage qui se développe enfin plus sur le tissu du jeu et de l'imaginaire que sur le tissu de la vie pratique.⁴⁰ » Cette toile imaginaire est constituée d'un corps symbolique spécifique qui contient de nombreuses strates culturelles.

4.2.3.2 La culture de masse, un corps symbolique concernant vie pratique et vie imaginaire

La culture de masse, comme toute culture, a ses symboles, ses images, ses mythes, ses archétypes; elle fonctionne aussi à l'aide d'un processus de projection-identification spécifique, par le corps symbolique qu'elle met en circulation. Ce corps de symboles, de mythes et d'images peut concerner également la vie pratique. C'est ainsi qu'elle investit de plus en plus le champ de notre quotidienneté et de notre vie privée. La culture de masse présente des modèles culturels dans tous les domaines — rapports sentimentaux, séduction, habillement, érotisme, éducation, habitation; standards affectifs et modèles standardisés de personnalités, « ceux-ci s'acclimatent parce qu'ils ont l'apparence culturelle de la grande poussée mondialisante de la civilisation technicienne et parce qu'ils semblent annoncer un salut terre à terre⁴¹ ». Pourtant, la culture de masse a des conséquences sur l'état des liens sociaux. Si elle offre des moyens de divertissement, des produits à consommer au fil des jours, ce remplacement de la fête par le spectacle tend à faire disparaître l'implication sociale au profit de la consommation.

4.2.4 La répercussion de la culture de masse sur l'état des liens sociaux

La présence humaine à la télévision ou dans un film est en même temps une absence humaine, la présence physique du spectateur est, en même temps, une passivité physique⁴². Il ne s'agit plus ici de participer à une fête mais d'assister à un spectacle qui s'adresse à des gens pour la plupart passifs, physiquement du moins. Nous n'examinerons pas ici la problématique du phénomène de la réception de cette culture parce que tel n'est pas notre propos. Nous nous concentrerons plutôt sur la transformation de la fête en spectacle dans cette culture que nous tentons de cerner dans ses développements sociologiques. Par ailleurs, cet imaginaire matérialisé brisera les liens sociaux que sous-tendent les cultures folkloriques, tout comme la démocratisation de la culture imprimée investie par les médias de masse aura pour effet de briser les liens de communauté et les fêtes qui la fondaient.

4.2.4.1 Les médias de masse influencent la structure même des rapports humains

Si les médias naissants subissent une industrialisation et semblent rétablir le rapport humain qu'a rompu l'imprimé, ils tendent toutefois à briser la structure même des rapports humains de la culture folklorique en devenant des médias de masse. Par le biais des médias, la culture de masse s'adresse à un public indéterminé, elle absorbe littéralement le contenu de toute culture dans cette logique. Les techniques modernes engendrent d'un même mouvement ce déracinement du terroir dont elle surgit et de toute substance culturelle véritable. C'est le produit culturel qui remplacera,

matérialisera l'imaginaire culturel pour l'intégrer dans son système de consommation⁴³. Si la culture de masse déracine les cultures folkloriques, elle fait aussi disparaître les fêtes et les rites dans leur version originelle pour ne les conserver que sous forme de rites de consommation. Ce remplacement de la fête par le spectacle médiatique n'est pas sans conséquence, car il est synonyme de disparition du sens de la communauté et de l'implication sociale. Non pas que la culture de masse s'impose sans aucune distanciation possible, mais, dans les faits, elle oblitère la participation physique du sujet dans la mesure où celui-ci se transforme en spectateur. Effectivement, être spectateur d'un film, par exemple, implique un état de passivité physique : le spectacle se déroulant à l'écran est de l'ordre du virtuel.

4.2.4.2 La fête devient spectacle

Le remplacement de la fête par le spectacle procède également du caractère nouveau des techniques qui apportent le mouvement réel, la présence vivante⁴⁴. Ainsi

les doubles de l'écran et du vidéo, les voix radiophoniques sont un peu comme ces esprits, fantômes, génies qui hantent en permanence l'homme archaïque et se réincarnent dans ses fêtes. La présence vivante des gestes, mimiques, voix, la participation collective sont réintroduites dans la culture industrielle alors qu'elles étaient chassées par la culture imprimée.⁴⁵

Ainsi, la fête, moment suprême de la culture folklorique, où tous jouent le jeu et accomplissent le rite, tend à disparaître au profit du spectacle. Et l'homme participant à la fête sera remplacé par ce que l'on appelle le public, l'auditoire, les spectateurs. Le lien immédiat et concret devient une télé-participation mentale. « La culture de masse se répand dans les interstices de la vie quotidienne. À la différence de la fête archaïque qui brise le fil des jours, elle s'inscrit dans le fil des jours et brise la fête pour la remplacer par le loisir.⁴⁶ »

Cette transformation de la fête en spectacle et en loisir déracine les cultures et s'en empare. Elle brise par le fait même l'unité archaïque et le sens de la communauté qui prévalaient avant l'avènement des médias de masse et de cette société du spectacle⁴⁷.

Les rapports de voisinage et de proximité sont atténués et cette culture, qui répond à un besoin de consommer rapidement l'imaginaire, est véhiculée par ces médias, lesquels s'adressant au plus grand nombre de spectateurs possible, ce que l'on appelle la masse.

Par conséquent, cette culture de masse qui s'adresse pourtant à chacun d'entre nous oblitère de plus en plus le sens que l'on pouvait avoir d'une implication sociale véritable et remet en cause les fondements du concept de culture et d'humanité. La culture de masse place l'être humain dans une situation de vulnérabilité culturelle, dans la mesure où ce qu'il y a de symbolique sert plus la mobilisation consommatrice que l'idée métaphysique de créer quelque sens et de symboliser.

Cette culture engendre une société de plus en plus individualiste, de consommation, de loisirs, de spectacle, de produits dérivés auxquels les gens vont de plus en plus s'identifier. Dès lors prévaudra le besoin de se divertir et de consommer contre le besoin de s'instruire, de créer des liens et de penser. Une dé-solidarisation sociale en résultera.

4.2.4.3 La culture de masse brise l'unité archaïque

La culture de masse semble ainsi briser l'unité de la culture archaïque où, dans un même lieu et un même souffle, tous participaient à la fois comme acteurs et comme spectateurs de la fête, du rite ou de la cérémonie. Dans la culture de masse, la fête ou les rites apparaissent plutôt sous la forme d'un spectacle dont on assiste au déroulement ; la culture de masse sépare physiquement spectateurs et acteurs. À la différence des fêtes des sociétés folkloriques ou archaïques, la culture de masse n'offre au spectateur la possibilité de participer que psychiquement au spectacle télévisé, au film, à l'émission de radio et même aux grands spectacles sportifs. Et s'il peut jouer, c'est à des jeux qui lui sont offerts sous forme de produits à consommer.

En suivant le parcours de la culture de masse, on peut conclure que l'influence des médias est considérable dans son avènement, qu'il s'agisse du livre et de la presse ou de la télévision et du cinéma. La culture de masse s'inscrit dans l'histoire du XX^e siècle comme culture la plus présente; elle est intimement liée à l'industrialisation et aux techniques modernes; elle est présente dans notre quotidien de manière constante. La culture de masse « nous introduit non tant à une vie technicienne mais surtout à un savoir-vivre dans un monde technicisé⁴⁸ ». « Les objets deviennent des choses, des outils, mais en même temps s'imprègnent de valeurs subjectives, affectives, esthétiques.⁴⁹ » Ainsi, selon Morin, la double nature de la culture de masse est technicienne et contre-technicienne, abstraite et concrète, objectivante et subjectivante, industrielle et individualiste, et trouve son fondement même dans la technique⁵⁰.

La logique qui la sous-tend est capitaliste et donc mercantile. L'hypothèse que l'on soulève ici est que, tout en étant une culture qui se démocratise par les médias, elle vide du même coup les cultures de leurs véritables implantations sociales et des territoires dont ses contenus sont issus pour

être redistribués sur le marché de la consommation et des loisirs. Cette culture participe de la désymbolisation et de la perte de sens que vivrait présentement notre modernité. La culture, dès lors qu'elle est commercialisée, démocratisée et offerte sous forme de produit culturel consommable, fait disparaître toute valeur reliée à un système de pensée autre que la capitalisation de la culture. Par ailleurs, elle est fondée sur une multitude de mythes qui constituent le fondement même de la psyché humaine : le mythe est consubstantiel au psychisme de l'humain de par les symboles et les archétypes qui lui sont intrinsèques. Mais ces mythes, symboles et archétypes sont en quelque sorte récupérés à d'autres fins que leurs fonctionnalités fondamentales, c'est-à-dire dans une logique marchande de produits offerts à la consommation.

De plus, cette culture généralisée et distribuée démocratiquement a bouleversé de fond en comble les cultures de tous les pays. Et le compromis que cette culture nous offre est celui de la consommation de produits culturels formatés à la fois concrets mais aussi imprégnés d'imaginaire de toutes les époques, de toutes les cultures et de tous les pays, d'où son caractère éclectique. Elle prend de plus en plus d'ampleur et se diffuse comme culture mondiale à l'aide des techniques. Si la culture de masse a d'abord pénétré de toutes parts l'Occident, elle s'introduit aussi en Afrique et en Asie, y suscitant les mêmes besoins. Ce vaste réseau planétaire des moyens de communication que sont les médias et les techniques qui s'y rattachent induit une dynamique mondiale. En effet, ses multiples réseaux s'implantent à la manière d'un système nerveux ultra-rapide et commandent son développement global : « L'univers des communications dominera celui des productions comme une société dominant une société.⁵¹ » Il s'agit là d'un facteur-clé dans la globalisation que nous vivons présentement.

Conclusion : la fin de l'idéologie du bonheur et l'avènement de l'utopie concrète

À partir de 1955, le cinéma cesse d'être le principal fournisseur de mythes, et l'idéologie du bonheur perd de sa popularité. La fonction analeptique et intégratrice de la culture de masse, avec ses stars olympiennes, cesse de faire son effet. La mythologie du bonheur se désagrége, et c'est plutôt la problématique du bonheur qui se pose. Lui succède alors, à partir des années 1960, une utopie concrète qui tire son origine de la culture de masse. Cette utopie concrète se réalisera au sein du foyer, de la maisonnée. Elle sera principalement technicienne. La vie de travail devenant de plus en plus contraignante et fragmentaire, c'est en effet vers la maison que l'on se tournera pour investir sa vie psycho-affective. La maison deviendra un lieu privilégié et servira de refuge face à un monde de plus en plus incertain.

Page manquante

En même temps, les progrès du savoir scientifique ont été désontologisants : ils ont désintégré l'être du monde et l'être de l'homme sur quoi se fondaient les vérités. La science de par son caractère relationnant et relatif-relativiste sape en profondeur les bases même des humanités. Enfin, la science, en développant l'objectivité, développe en fait une dualité permanente entre le subjectif (l'homme-sujet qui se sent vivre et penser) et l'objectif (le monde observé et manipulé). En même temps qu'elle isole l'homme, la science par contre-effet l'oblige à chercher des recours magiques, religieux pour continuer à croire ou à vivre autrement que par la lancée des habitudes. Ainsi, si les sciences désintègrent effectivement les anciennes humanités et l'humanisme implicite ou explicite qui les fondait, elle échoue complètement à constituer de nouvelles humanités.⁵³

Cette crise des humanités expliquerait donc, dès le départ, un retour au magique et au religieux dans le champ des sciences elles-mêmes. Une nouvelle culture s'est mise en place et succède à cette culture de masse, elle aussi mondiale et basée sur des concepts qui mettent en valeur la technique, l'économie, l'informatique et la science, engendrant de fait une société de plus en plus techno-scientifique. Également fondée sur des mythes comme le progrès, elle est empreinte de scientificité et de concepts machiniques et technologiques. La technique et l'informatique émergent du même contexte évolutif des médias et tendent à la même hégémonie qui prévaut dans la culture de masse; le désenchantement de l'humanisme qui semble en résulter demande à cette culture désormais scientifique un certain réconfort. Si l'être humain attend de la technique qu'elle prenne la relève dans la quotidienneté, on peut dire que la culture techno-scientifique émerge en quelque sorte de la culture de masse. Cette nouvelle culture techno-scientifique n'est à notre sens que la continuation logique de la culture de masse, puisqu'elle prolonge le mélange de technique et d'imaginaire. Et le mythe qui la caractérise le plus semble bien être la science-fiction.

CHAPITRE V

LA SCIENCE-FICTION : LE MYTHE DE NOTRE MODERNITÉ EN TRAIN DE SE FAIRE AU POINT DE RENCONTRE ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

La psychologie archaïque n'est pas seulement psychologie des primitifs, elle est aussi celle de l'homme civilisé d'aujourd'hui; non pas uniquement psychologie de quelques phénomènes de choc en retour dans la société moderne ; mais bien celle de tout homme civilisé qui, indépendamment de son haut degré de conscience, est homme archaïque dans les couches profondes de sa psyché.¹ C.G. Jung

Qu'est-ce que la science-fiction : Littérature, thématique, produit de la culture de masse, mythe moderne, genre hybride et éclectique? La science-fiction est tout cela. Pourquoi aimons-nous tant la science-fiction? Parce que celle-ci traite de nos fantasmes et de nos obsessions mais aussi parce qu'elle fait la critique d'une société qui s'est industrialisée, obsédée par des thèmes comme le temps, la fuite, la technique, le pouvoir, la machine, les médias, la perte du sens, l'économie, la science. Cette industrialisation, d'abord abordée en toute utopie par Jules Verne, est aussi abordée sous un aspect catastrophique par H.G Wells. Étrangement, la science-fiction, tout en tenant un discours scientifique, amplifie les peurs qui hantent déjà notre siècle et celles qui le hanteront. À bien y penser, on peut se demander si c'est la science-fiction qui a influencé notre époque ou si c'est l'époque qui est en passe de devenir de la science-fiction. En tout cas, cette dernière témoigne avec un imaginaire débridé de l'époque moderne et post-moderne allant du XIX^e siècle au XXI^e siècle.

5.1 Aux origines de la science-fiction

Toutefois, pour circonscrire l'avènement de la science-fiction², quatre facteurs d'émergence sont à prendre en considération; d'abord, le fait que des textes mythiques et littéraires, scientifiques et philosophiques augurent déjà des thématiques qui la constituent, et ce, bien avant le XIX^e siècle, au moins depuis l'Antiquité. Ensuite, il faut voir sa formation à travers le roman européen aux XIX^e et XX^e siècles. De même, il faut remarquer que sa traversée outre-Atlantique, aux États-Unis, lui

La science-fiction semble se manifester en germe pour la première fois en 1818, lorsque Mary Shelley (auteure d'origine anglaise) publie son illustre roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne*⁵. Au début du XIX^e siècle, alors que les savants considéraient toujours le corps humain comme une machinerie, ce récit relate les divagations d'un savant talentueux ayant perdu la raison, qui perce le mystère de la vie. Grisé par cette découverte, il devient obsédé par le projet de donner vie à de la chair morte à l'aide d'une étrange machine électrique. Tourmenté par les possibilités nouvelles que lui donne la connaissance, il est tout entier pénétré par la conviction du pouvoir illimité de la science et par la crainte de ses dangers. L'expérience réussit, du moins en termes physiologiques, mais la créature va se rebeller contre son créateur. *Frankenstein* est aussi, par conséquent, un drame humain traitant des possibles dérives de la science. Si ce récit laisse entrevoir des fantasmes de manipulation du vivant, le roman, insolite, n'a rien d'utopique. Il fait plutôt appel à des affects de peur concernant ce prétendu progrès scientifique et s'édifie comme l'œuvre la plus métaphorique de ce « tourment moderne » devant les progrès de la science. L'histoire de Mary Shelley est, à bien des égards, visionnaire des mythes qui nourrissent les espoirs insensés placés dans la science, la technique et le progrès que semble connaître notre société moderne occidentale.

Cet ouvrage est en fait considéré comme l'un des tout premiers romans d'extrapolation scientifique traitant de la question *de la réception de l'invention par la société*⁶, dans ce cas-ci de l'électricité. *Frankenstein* semble effectivement symboliser la peur sociale de la dérive probable de la science et des inventions que l'on ne maîtrise pas. Ce type de récit induit une possible réflexion sociologique sur les inventions émergentes. Toutefois, on ne peut pas encore affirmer que ce roman appartient à la science-fiction. En effet, à la différence des œuvres de science-fiction, le récit de Shelley se déroule dans un univers réaliste, alors que dans la science-fiction il s'agit plutôt de mondes inventés. Et l'hypothèse selon laquelle on pourrait donner vie à de la chair morte par l'électricité est bien évidemment peu probable, alors que dans les récits de science-fiction les hypothèses peuvent l'être.

Or, ce premier roman d'extrapolation sera suivi de nombreuses autres œuvres se situant dans le même créneau ; « De nombreux auteurs du XIX^e siècle, tels Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe et Mark Twain aux États-Unis, ainsi que Rudyard Kipling en Angleterre, abordent également la question de la connaissance, de la science et de ses débordements.⁷ » Dans la même veine, on trouve *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* (1886 - Robert Louis Stevenson), où il est question cette fois d'une potion chimique qui permet un dédoublement de personnalité⁸. Ce récit

annonce « les théories de l'inconscient qui anticipe de dix ans les travaux de Freud et de Charcot sur l'hystérie et met en lumière les interactions entre conscient et inconscient.⁹ » Inconscient qui, comme on le sait, se voit peu de temps après théorisé et conceptualisé par Sigmund Freud, entre les années 1900 et 1905¹⁰. Bien que ce récit se situe dans un univers quotidien décrit avec réalisme, les hypothèses scientifiques sur cette potion permettant un dédoublement de personnalité s'avèrent irréalisables. Or, au contraire pour la science-fiction, les hypothèses scientifiques sont plausibles et le récit se déroule plutôt dans des mondes imaginés de toutes pièces.

Par conséquent, si ces œuvres annoncent le genre de la science-fiction, on ne peut pas encore considérer *Frankenstein ou le Prométhée moderne* et *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* et autres récits précurseurs comme des récits de science-fiction. Ils constituent cependant les premiers textes d'extrapolation scientifique et, comme tels, viennent immédiatement avant le roman de science-fiction.

La science-fiction semble pourtant tirer ses origines de cette littérature d'extrapolation faisant la chronique des temps modernes, et se situant encore dans le genre romanesque européen du XIX^e siècle, pour apparaître peu de temps après comme littérature autonome importante en Amérique au début du XX^e siècle sous l'appellation définitive de science-fiction.

5.1.2 Le développement de la culture de masse

C'est que la science-fiction qui a germé en Europe va traverser l'Atlantique et se développer notamment aux États-Unis, surtout grâce à la culture de masse. À partir de ce moment, elle prend la forme de romans populaires et de périodiques. Ainsi, d'après Stéphane Manfrédo, l'apparition de la littérature de science-fiction suit immédiatement en Amérique la disparition du roman-feuilleton¹¹. Et cela, au moment même où les techniques d'imprimerie sont en plein développement. Le roman-feuilleton est alors remplacé par l'apparition de nombreux magazines populaires. C'est donc, dans un premier temps, à travers ces tout premiers magazines issus de l'essor de l'imprimerie, caractérisent la culture de masse documentée précédemment, que la science-fiction se développe aux États-Unis pour se constituer vers 1930 en catégorie littéraire à part entière, au moment où, étrangement, elle décline en Europe.

En Amérique, la science-fiction est donc issue de la culture de masse. Elle va la suivre dans ses développements et croisements avec les innovations techniques et médiatiques qui la

caractérisent. Cette expansion de la science-fiction à travers la culture de masse se réalisera ultérieurement dans les combinaisons de ses constituants, dont nous traiterons sous peu. Les origines de la science-fiction étant posées, on peut dès maintenant en suivre le parcours littéraire et médiatique.

5.2 L'élaboration de la science-fiction au creuset des bouleversements techno-industriels et scientifiques des sociétés traditionnelles

La science-fiction prend racine en Europe au début du XIX^e siècle alors que le monde occidental est à l'orée de la révolution industrielle, qui amorcera notre modernité. L'époque est à l'enchantement devant la science, la technique et le progrès, vers lesquels tous les espoirs sont désormais tournés. Cette science et ce progrès devraient permettre de découvrir et de conquérir l'Univers. Nous l'avons déjà démontré en suivant le parcours de la culture de masse. La science-fiction germe dans ce contexte, au moment où le monde occidental connaît des transformations irréversibles et devient une société industrielle de plus en plus mécanisée et traversée de toutes parts par les innovations techniques. Selon Stéphane Manfrédo, deux principaux facteurs semblent être à l'origine de ces bouleversements sociaux majeurs : D'une part, « une révolution technique et un exode rural se succèdent.¹² » D'autre part, « les sociétés occidentales abandonnent les anciens systèmes de pensée et de croyance plus communautaire avec un fondement religieux au profit d'une rationalité fondée sur la logique et l'esprit scientifique.¹³ »

La révolution industrielle doublée d'une vision du monde de plus en plus scientifique induit par conséquent cette notion de « progrès » qui influencera désormais la perception que l'homme se fait du monde. Il faut dire que l'époque est à l'optimisme et que cette science et ce progrès deviennent dans l'histoire objets de culte, pour ne pas dire le mythe majeur de notre modernité. Des fantasmes de puissance et de suppression de l'indigence et de la guerre engendrent l'espoir qu'une telle révolution permette de changer le monde à l'aide de ces promesses scientifiques et techniques. Or, le roman d'anticipation va suivre ces bouleversements de société.

5.2.1 Le roman d'anticipation, brouillon de la science-fiction au XIX^e siècle

Dans le même ordre d'idées et toujours selon l'hypothèse de Stéphane Manfrédo, le développement du roman marque la même rupture par rapport à la littérature que celle que nous avons antérieurement repérée dans notre parcours à travers la culture de masse. C'est le courant réaliste qui dominera la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que « le texte littéraire deviendra un projet scientifique de la lecture du réel.¹⁴ » De plus, le roman aborde désormais « la vie intérieure

des personnages qui sont dès lors promus au rang d'individus¹⁵ » ; ainsi, le texte littéraire semble bel et bien suivre ce mouvement de société et s'approprier cette notion de « progrès », ce nouveau concept « d'individu » propre à l'ouverture de notre modernité. Le roman d'anticipation semble respecter ces critères de préoccupation scientifique et de description du réel.

Le « roman d'anticipation » est annonciateur du récit de science-fiction, il lui est même immédiatement antérieur. Comme son nom le signale, le roman d'anticipation se soucie exclusivement de l'avenir de l'humanité et il se trouve au fondement « de la thématique « classique » de la science-fiction, où la place de la science est prépondérante.¹⁶ » Il faut dire que le XIX^e siècle est celui des inventions et des innovations techniques ; c'est aussi l'époque des savants, des érudits scientifiques et des grands explorateurs.

Ainsi, outre les textes littéraires, philosophiques ou mythiques, d'autres faits historiques concernant ces innovations techniques et scientifiques semblent inspirer le genre. Les progrès, par exemple en aéronautique, tel « le premier ballon dirigeable qui décolle le cinq juin 1783 à Annonay¹⁷ » nourrissent l'imaginaire littéraire de l'époque. Dans le même ordre d'idées, on note les sous-marins et les scaphandriers, avancées maritimes permettant l'exploration des océans. Ici vont prendre place les rêveries et les explorations mises en récits par Jules Verne dans ses voyages imaginaires enchantés à travers ciel, terre et mer, et ses successeurs feront tourner la roue.

Ces deux géants que sont Jules Verne et Herbert George Wells peuvent être considérés comme les pères fondateurs de la science-fiction, qui commence avec ces romans d'anticipation, littérature directement inspirée par les innovations techniques et scientifiques de l'époque.

5.2.1.1 Jules Verne tente de refaire le monde dans des mythes de notre temps

Jules Verne est sans aucun doute l'auteur qui a le mieux dépeint cette période marquante de la représentation humaine qu'est le triomphe du « progrès » comme nouveau mythe. Ses œuvres témoignent d'une grande connaissance des sciences et des technologies de son époque ainsi que d'un véritable don visionnaire. Ces qualités permettent à l'auteur d'imaginer l'évolution de la science et de la société. C'est donc avec Jules Verne que pour la première fois « la science-fiction établit ses codes, ses symboles et ses significations.¹⁸ » Verne utilise en maître la description du réel et il est captivé par la technique et les progrès scientifiques de son siècle. Educateur et vulgarisateur de métier, il fonde également une revue pédagogique, le *Magazine d'éducation et de récréation*¹⁹. Dans

ses récits, il aura comme objectif d'incorporer de véritables hypothèses scientifiques²⁰ mais sous une forme accessible. Par ailleurs, même si la science y est décrite, il privilégie toujours le genre romanesque et la fantaisie imaginaire. La science-fiction commence ici à s'élaborer comme jeu, mais « un jeu d'érudit²¹ » où les sciences exactes se mêlent aux voyages fabuleux.

C'est lors de la parution de son premier roman, *Cinq semaines en ballon* (1863),²² que se dévoile le processus de son œuvre et que sont mises en scène ses extrapolations romanesques sur les avancées techniques de son époque. Avec ce roman qui présente les développements de l'aéronautique, Jules Verne pose les bases du genre inusité qu'est la science-fiction, qu'on avait d'entrée de jeu comparée à de la littérature fantastique²³. Toutefois, selon Stéphane Manfrédo, la littérature fantastique se distingue de la science-fiction en ce qu'elle se caractérise « par l'irruption du surnaturel dans le monde réel.²⁴ »

Dans les romans de Jules Verne, c'est davantage l'invention qui est au premier plan, ou il s'agit bien souvent de mondes et de pays inventés. Il n'y a rien d'incompréhensible et d'effrayant pour ceux qui séjournent dans ces lieux : « Ces textes sont plutôt des jeux de logique autour du progrès.²⁵ » Ce sont des romans que l'on qualifie d'anticipation des progrès techniques et scientifiques, qui, bien que traités de manière romanesque, se parent d'un certain aspect visionnaire. Et pour cause.

Jules Verne y traite par exemple de géologie en décrivant l'exploration des volcans dans *Voyage au centre de la Terre* (1864); de plus, il évoque la possibilité des voyages dans l'espace avec des romans comme *De la Terre à la Lune* (1865) et avec *la Chasse aux météores* (1877). Dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1870), il imagine des sous-marins utilisant la radioactivité comme mode de propulsion et envisage la possibilité pour l'Homme de vivre dans un univers aquatique grâce à certaines techniques élaborées.²⁶

D'autres auteurs lancés sur les traces de Jules Verne, comme Rosny aîné, Maurice Renard (1875-1939) ou Régis Messac (1893-1943),²⁷ concourent aussi à déployer le genre, tout en manifestant un pessimisme avéré. Ces auteurs annoncent de fait la dystopie, qui va se situer à l'inverse des utopies sociales et va tenter de dénoncer les défauts de ces sociétés envisagées comme « parfaites » ou « idéales ».

5.2.1.2 George Herbert Wells invente à partir de sciences exactes

Cette dystopie émergente va d'ailleurs se voir élaborée en détail par Herbert George Wells. Vers la fin du XIX^e siècle, soit une vingtaine d'années plus tard, l'écrivain anglais Wells va effectivement pousser plus loin ce caractère dystopique. Considéré comme le premier écrivain majeur de la science-fiction britannique, Wells est reconnu comme l'un des fondateurs de la science-fiction moderne. Si Jules Verne est un diffuseur de connaissances, Wells, pour sa part, invente à partir des sciences exactes²⁸ et il en questionne véritablement les fondements. À la différence de Jules Verne, Wells est davantage fasciné par la biologie et l'évolution des espèces que par les sciences physiques. Et il est surtout plus concerné par les résultats sociaux des inventions que par leurs applications technologiques²⁹. Il est aussi considéré comme l'instigateur de la dystopie et du darwinisme social.

La dystopie se situe à l'opposé de l'utopie en ce sens que, si l'utopie tend à se situer dans un monde parfait et idéal, la dystopie décrit une société où l'utopie peut se transformer en son contraire ; c'est que la dystopie dénonce les défauts des utopies qui peuvent, tout bien considéré, se révéler effrayantes. Nous allons élaborer cette notion dans quelques paragraphes. Wells écrit ainsi des histoires de science-fiction où prévalent le réalisme et un pessimisme ironique. Sa renommée est acquise dès 1895 avec la publication de *la Machine à explorer le temps*, bientôt suivie de *l'Île du docteur Moreau* (1896), de *l'Homme invisible* (1897), de *la Guerre des mondes* (1898) et des *Premiers Hommes dans la Lune* (1901)³⁰. C'est donc à partir de ces deux écrivains monumentaux de récits d'anticipation que la science-fiction, oscillant entre utopie et dystopie, que se posent les bases du genre, dont les combinaisons vont donner lieu à la littérature de science-fiction.

5.3 Combinatoire des influences donnant lieu à la littérature de science-fiction

À partir de ce moment, la littérature a pour tâche de faire la chronique de nos temps modernes et d'évoquer certains phénomènes de société tels « les révolutions, les guerres, les changements de la bourgeoisie, l'émergence des classes populaires, le nouvel urbanisme, le capitalisme.³¹ » La science-fiction paraît ainsi le genre privilégié et le témoin de cette époque et de la révolution qu'a connue notre monde moderne occidental, et ce, tant au point de vue de ses avancées techniques que dans la généralisation et la prépondérance d'une pensée qui se voudra dès cette époque rationnelle et apparemment plus proche du réel qu'elle cherche à décrire.

Après la guerre de 1914-1918, la littérature en Europe atteint une valeur et un degré d'érudition particuliers : « Roman intimiste et fresque sociale s'efforcent de peindre le tragique de la condition humaine.³² » Des ouvrages d'anticipation, par leur dimension prophétique dans le domaine social ou politique, sont aujourd'hui considérés comme des classiques et connaissent un triomphe mondial, par exemple *le Meilleur des mondes* (1932), d'Aldous Huxley, ou *1984* (1948), de George Orwell. Avec Wells, Huxley et Orwell, la science-fiction épouse les lendemains qui déchantent en toute dystopie : « [...] à l'inverse de l'utopie qui fixe l'image dans un monde idéal comme objectif à atteindre, elle décrit, sans prétention, un monde qui risque de devenir le nôtre ; elle avertit et fournit des éléments de réflexion sur le présent qui se prépare. Elle exprime dans un futur imaginaire les obsessions et les refus de l'homme d'aujourd'hui.³³ » C'est en définitive ici que commence à s'élaborer le courant dystopique apparenté au genre de la science-fiction. Pour comprendre ce qu'est une dystopie, il importe de définir dans un premier temps l'utopie, car la dystopie lui est antinomique, elle est contre-utopique.

5.3.1 L'utopie, une société idéale

Une utopie, c'est-à-dire une société idéale, n'est pas le résultat d'un hasard mais la conséquence d'un dessein réfléchi. Les sociétés utopiques, comme celle de Thomas More, sont « parfaites » parce qu'elles sont affirmées comme telles. De même, une contre-utopie ne saurait être simplement la description d'un monde redoutable : elle est la description d'un monde rendu effrayant par la réalisation raisonnée et consciente d'un projet politique. « Les mondes de *1984*, de *Nous Autres* ou du *Meilleur des Mondes* sont des contre-utopies en ce sens qu'ils sont, de même que les mondes "parfaits" des utopies, des créations visant à réaliser sur terre un certain idéal.³⁴ » Examinons-en les composantes.

5.3.2 La contre-utopie

Une contre-utopie est un récit de fiction se déployant dans une société utopique imaginaire. Les contres-utopies s'opposent à l'utopie et en trahissent les défauts. « La différence entre contre-utopie et utopie tient moins au contenu (car après examen, nombre d'utopies positives peuvent se révéler effrayantes) qu'au style littéraire et à l'intention de son auteur.³⁵ » Le champ hypothétique de la contre-utopie est, comme l'utopie, celui des conséquences possibles de mutations d'ordre politique. Dans une contre-utopie, l'évolution technologique n'est cependant pas un facteur décisif : les trouvailles technologiques ne sont pas des phénomènes dont on analyse les conséquences, elles sont les résultats d'une analyse politique. Si bien que les innovations technologiques présentées dans ces contre-utopies sont souvent peu insolites et se manifestent fréquemment comme tout à fait

envisageables. Sous l'influence des thèmes contre-utopiques, la science-fiction tend de plus en plus à se préoccuper de problèmes politiques et sociaux. La société dans ses problèmes concrets est effectivement loin de l'utopie à laquelle elle était destinée au début du siècle. La technique et la science sont à partir de cette époque en déficit de popularité. Selon Manfréd, « l'humanité n'a pas découvert la société parfaite, mais un état d'oppression qui écrase impitoyablement ses opposants.³⁶ » Le courant dystopique des années 1930-1950 rend compte de cet état de choses.

5.3.3 Le courant dystopique des années 1930-1950

La science-fiction de l'« âge d'or » américain (années trente à cinquante) est estimée par ses opposants comme découlant de la « science dure » (*hard science*)³⁷. « L'application des théories marxistes en Russie de même que la montée du fascisme en Europe de l'Ouest va favoriser l'apparition de la dystopie.³⁸ » À partir de 1930, après la guerre, la méfiance envers la science et la technique fait tomber la science-fiction dans le pessimisme, et cette littérature sera proscrite en Europe. La dystopie va se situer à l'inverse de l'utopie. Effectivement, l'application des utopies en ce qui concerne les progrès du XIX^e siècle se transforme en dystopie face à la désillusion qu'engendre cette guerre. « La dystopie va dénoncer le système totalitaire en place et se construit comme système de propagande.³⁹ » La dystopie sociale va, à partir de ce moment, traiter de problèmes sociaux concrets, comme la pollution, la barbarie, la guerre, et donc d'un certain désenchantement face à cette société scientifique et technicienne. Elle aura pour objectif de la dénoncer, bien que ne fonctionnant pas sans l'autre. Cette littérature dystopique va verser dans le pessimisme, s'affadir et finalement disparaître pour un bon laps de temps à partir de 1939 en Europe. Elle n'y ressuscitera qu'une décennie plus tard. Ainsi, après son apparition en Europe au début du XIX^e siècle, la science-fiction traverse l'Atlantique et se développe aux États-Unis.

5.3.4 La constitution d'un genre autonome

La science-fiction se développe à travers et à la faveur de la culture de masse, que nous avons documentée plus haut. Elle y devient une forme littéraire autonome et, à partir de 1930, elle connaît rapidement le succès aux États-Unis. Elle constitue un genre littéraire d'importance, qui représente aujourd'hui environ dix pour cent des œuvres de fiction publiées⁴⁰. Les magazines de science-fiction ont joué un rôle prépondérant dans ce succès, même s'ils ont privilégié au départ la peinture du merveilleux scientifique au détriment de la qualité littéraire et stylistique. De plus, au début du siècle, l'évolution des techniques d'impression favorise la production de livres à coût réduit en Amérique. Des séries populaires à succès apparaissent qui conduisent à la disparition graduelle des romans-feuilletons dans les journaux⁴¹. Vers 1900, on notait l'apparition du roman populaire. Outre

la science-fiction, divers genres composent l'ensemble de cette littérature populaire. À ce titre, on compte le récit western, le roman policier, le roman sentimental et le roman fantastique. Pour leur part, « les récits de science-fiction sont publiés à côté de traités scientifiques et des récits d'extrapolation dans les revues grand public, comme *Je Sais Tout* ou *Journal et voyage*.⁴² »

C'est toutefois la *pulp fiction* qui donne un second souffle à la littérature d'évasion, laquelle a connu, comme on sait, une baisse de popularité en Europe. Ces périodiques produits avec du papier bon marché encouragent la publication de masse dès le début du siècle en Amérique⁴³. Le premier roman de *pulp fiction* paraît en 1896 et, de 9000 exemplaires, passe à un million entre 1907-1920. Rapidement, la *pulp fiction* va atteindre les 10 millions d'exemplaires grâce à quelque 120 titres différents⁴⁴.

Hugo Gernsback publie en 1926 le premier magazine de science-fiction, *Amazing Stories*⁴⁵. Le terme « science-fiction » apparaît d'ailleurs au même moment dans des magazines comme *Amazing Stories* et *Wonder Stories*, vers 1929. L'expression de « scientifiction », devenue « science-fiction », a été imaginée par l'éditeur de ce magazine, également auteur qui a écrit la première nouvelle considérée comme appartenant au genre, *Ralph 124 C41*⁴⁶. Gernsback, dans ce tout premier périodique de science-fiction, a essentiellement pour but d'utiliser ce type de récit comme outil de transmission de connaissances scientifiques. D'autres périodiques suivront, par exemple *Angosy*, *The Cavalier*, *All Stories Magazine*. Ces diverses publications s'adressent essentiellement à un public friand de jeux et de passe-temps. Mais, peu à peu, les revues de science-fiction comme *Analog* (ou *New Worlds* en Grande-Bretagne) deviennent littéraires à part entière. Et dès 1937, Hugo Gernsback publie méthodiquement une rubrique de lecteurs qui va favoriser les échanges entre lecteurs et artisans passionnés : les *fandom*⁴⁷. Les magazines, le roman populaire ainsi que les *fandom* contribuent à établir un public de plus en plus nombreux.

Par la suite, le *Digest*, à peine plus grand qu'un livre de poche mais d'une qualité de papier supérieure, reprend la formule de la *pulp* et va la supplanter en popularité. Avec la venue du roman américain, du cosmopolitisme littéraire et des traductions⁴⁸, la science-fiction en arrive à se constituer comme mythe et comme nouvelle mystique moderne. Les États-Unis viennent de connaître la victoire de la Seconde Guerre mondiale. Ils vivent un essor économique et culturel sans précédent, qui va s'étendre à l'ensemble du globe à partir de 1945. Nous sommes à l'aube de la conquête spatiale⁴⁹. On assiste alors à un renouveau de l'engouement pour la science. La littérature de science-fiction connaît également un regain en France.

J.W. Campbell, auteur déjà populaire, va prendre la relève de Gernsback de 1937 à 1971 à la rédaction de *Astounding Science Fiction*. Les grands maîtres de la science-fiction américaine feront partie de son écurie : Isaac Asimov, Van Vogt, Alfred Besset, Théodore Sturgeon. Ce *mentor* de la science-fiction va imposer avec sévérité aux auteurs qui sont sous sa coupe d'écrire des récits d'une grande cohérence quant aux univers inventés. Ils devront également refléter l'ambiance sociale et politique de l'époque. « L'exigence de John W. Campbell quant à la cohérence du récit et des mondes imaginés sera toujours plus poussée et il se montrera intraitable sur la crédibilité scientifique.⁵⁰ » Selon lui, un bon texte de science-fiction doit s'articuler autour d'idées hypothétiques basées sur des sciences exactes. La science-fiction devient dans ce contexte de la *Hard Science Fiction* et développe des thématiques classiques. Si la science-fiction dite «classique», celle des années trente à cinquante, est effectivement scientiste et semble pour le lecteur actuel se borner aux évidences du genre, « c'est qu'elle reflète aussi les inquiétudes grandissantes de l'opinion face au danger nucléaire à la suite du bombardement d'Hiroshima en 1945.⁵¹ »

La science-fiction, à partir de ce moment, se complexifiera davantage et ne sera plus seulement une littérature d'évasion. L'expression littéraire, plus sophistiquée, est un moyen de faire accéder la science-fiction à l'échelon des littératures « pour adultes ». Dès les années soixante, la thématique de la science-fiction se distingue en transposant dans le champ de l'imaginaire les tourments qui lui sont actuels, les tracasseries d'ordre écologique, le cul-de-sac des idéologies politiques, la disparition de certains interdits concernant par exemple la sexualité et l'éthique. La science-fiction manifeste toujours à cette époque des incertitudes à l'égard du progrès technologique, se faisant ainsi l'écho de la critique du positivisme scientifique. Elle apparaît dès lors comme un corpus littéraire émancipé, d'où vont découler des sous-genres. (Les principaux sous-genres appartenant à cette littérature, sont recensés et regroupés dans le tableau 5.2 en annexe).

5.3.5 Repérage des tendances à travers quelques œuvres de science-fiction du XX^e siècle

De manière générale, le point commun de cette vaste littérature est d'être spéculative ou hypothétique, basée sur des « et si »⁵². Et si les hypothèses scientifiques abordées dans ces récits paraissent parfois plausibles, elles ne sont cependant que des hypothèses. Malgré leur cohérence ou leur logique apparente, elles restent non fondées et souvent non applicables dans le champ d'un réel immédiat. Le récit de science-fiction n'est donc pas un texte scientifique. C'est une fiction scientifique. De plus, il se déroule généralement dans des endroits ou des univers purement imaginaires. Mais surtout, et d'une manière générale, on peut dire que la science-fiction met en scène des univers où ont lieu des faits inapplicables dans l'état actuel de la civilisation, des techniques ou des sciences. Ces faits correspondent néanmoins et très souvent à de nouvelles découvertes scientifiques. La science-fiction s'adresse par conséquent « aux seuls initiés à un langage imaginaire pseudo-scientifique, avec ses codes et ses signes de reconnaissance particuliers, avec ses codes d'accès.⁵³ »

D'abord genre littéraire, « la S-F s'est très promptement élargie à la radio, à la bande dessinée, à la télévision et aux jeux vidéo, ainsi qu'aux arts plastiques en général (peinture, sculpture, bien que surtout représentée dans ce que l'on pourrait appeler l'art illustratif comme des couvertures de disques ou des affiches décoratives, posters).⁵⁴ » En cela, la science-fiction traite d'un imaginaire associé à la représentation et qui est celui du « monde des images qui se donne à voir⁵⁵ ». Une majorité de films de science-fiction sont d'ailleurs des adaptations d'œuvres littéraires (ou de bandes dessinées). Le cinéma a souvent mis en évidence l'aspect sensationnel de la science-fiction, par exemple en « multipliant les catastrophes naturelles ou scientifiques, les interventions d'envahisseurs, créatures étranges ou extraterrestres.⁵⁶ » On compte donc de nombreuses productions médiatiques, dont plusieurs magazines spécialisés mais aussi plusieurs œuvres cinématographiques, télévisuelles et radiophoniques. Bref, le genre s'avère foisonnant. Les œuvres les plus connues, grâce auxquelles, la science-fiction va connaître un rayonnement de plus en plus grand et une diffusion importante. (Quelques œuvres sont répertoriées dans le tableau 5.3 en annexe de ce mémoire).

5.4 La science-fiction traversée par le mythe

Ayant bénéficié d'une diffusion sans précédent grâce à la culture de masse et aux médias qui la caractérisent, la science-fiction est devenue un véritable mythe, non seulement en relation avec cette large diffusion mais aussi parce qu'elle entretient des liens particuliers avec les faits culturels, historiques et sociaux dont elle semble en partie faire le récit. La science-fiction paraît notamment s'édifier comme mythe moderne avec le *space opera*. Ce genre, spécifique, survient alors que les Américains ont gagné la Deuxième Guerre mondiale et que l'Amérique, surtout les États-Unis, est à l'aube de la conquête spatiale. Le *space opera* semble bien rendre compte de cette période d'euphorie et de triomphe américains.

5.4.1 La science-fiction comme véhicule des mythes modernes

Avant le XIX^e siècle, c'était la mer qui nourrissait les rêves de voyage. Après, c'est l'espace qui se retrouve la nouvelle dimension à explorer. Cet *opéra de l'espace* explore désormais les galaxies lointaines de l'Univers. Le *space opera* est un récit de science-fiction qui tire son origine de la *pulp fiction*. Il se définit comme une vaste épopée spatiale, tenant à la fois du roman d'aventures et du western mais peut aussi s'inspirer des romans de chevalerie. Trente ans plus tard, le genre donne lieu à la célèbre saga cinématographique *La guerre des étoiles*. Le fantasme majeur du *space opera* sera celui des explorations intersidérales, et ce fantasme va propulser le lecteur bien loin de son quotidien familial. En cela, la science-fiction porte bien le qualificatif de littérature « d'évasion » qu'on lui attribue généralement, malgré ses spéculations imaginaires, et du fait que cette science-fiction met en scène des univers inventés ou des faits impossibles qui versent bien souvent dans la pure fantaisie. Or, bien que les médias de masse contribuent grandement à la diffusion du genre, c'est surtout en regard des liens qu'elle entretient avec l'ère occidentale moderne dont elle est issue que la science-fiction s'instaure comme mythe, car la science-fiction exprime aussi la fascination de son époque pour les nouvelles possibilités offertes par la science, notamment avec les perspectives ouvertes par les débuts de la conquête spatiale (anticipée d'ailleurs dans de nombreux récits littéraires). Ainsi, « le thème des guerres intergalactiques entre humains et extra-terrestres ou celui des mutants, favoris des *space-operas* (« opéras de l'espace ») américains, sont-ils symptomatiques de la peur de l'Autre instillée aux États-Unis par les médias pendant la guerre froide.⁵⁷ » Mais ils traduisent aussi le sentiment que « la science peut tout rendre possible et influencer non seulement sur notre mode de vie, mais sur notre humanité même.⁵⁸ »

Si c'est comme genre romanesque que la science-fiction apparaît, c'est bien en tant que mythe qu'elle se déploie et revient en force tant en Europe qu'aux États-Unis après la Deuxième Guerre

mondiale. Or, Boris Vian avait déjà l'intuition que la science-fiction pouvait être une des principales mythologies de notre modernité. Elle pouvait être considérée, selon lui, comme une nouvelle mystique, la résurrection du genre épique: l'homme et son dépassement par lui-même, le héros et ses exploits, la lutte avec l'inconnu. « C'est bien dans cette double tentation, mythique ou mystique, parfois mythique parfois mystique, que se lit l'avenir et en grande partie le présent, de la littérature de science-fiction.⁵⁹ » Dans le même ordre d'idées, comme le souligne Marika Moisseff :

La science-fiction doit être appréhendée comme un corpus mythologique au sens propre dont le contenu et la fonction ne peuvent être compris qu'en référence à l'aire culturelle au sein de laquelle il a émergé en ce cas : l'Occident moderne accordant une place prééminente à la science dans les représentations autant que dans les pratiques.⁶⁰

De cette manière, la science-fiction fait la chronique des temps modernes et post-modernes, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle : celle des bouleversements industriels, de l'intégration de la pensée scientifique et rationnelle, et plus tard de l'informatique faisant irruption dans notre quotidien. Un récit associé à une techno-science sans limites.

La science-fiction est par conséquent traversée de tous les côtés par des extrapolations techniques et scientifiques, corollaires du mythe prométhéen du « progrès ». Si, dès le départ, elle l'est en toute utopie, avec les voyages merveilleux de Jules Verne, elle se transforme un peu plus tard en dystopie (ou contre-utopie), avec un des pères fondateurs de la dystopie et du darwinisme social, Herbert George Wells. La science-fiction va rendre compte à partir des années 1930, dans ses récits dystopiques, des désastres, des dangers mais aussi des déceptions que sont les bouleversements causés par la guerre, le capitalisme, le nucléaire, etc., pour verser parfois dans un catastrophisme manifeste.

Oscillant entre ces deux extrêmes, la toute-puissance technique et scientifique utopique et un catastrophisme dystopique apparent, la science-fiction interpelle les émotions du lecteur. Elle met en récit nos espoirs mais aussi nos peurs relatives à l'avènement d'une société en proie aux convulsions et bouleversements industriels, techniques et scientifiques, ceux qui concernent le politique et ses idéologies, tels que les ont connus le XIX^e et le XX^e siècle et que les connaît ce début du XXI^e siècle. Elle raconte par conséquent les bouleversements sociaux, qui sont, eux, de l'ordre des faits concrets dans le sens matérialiste du terme. Les liens sociohistoriques qu'elle entretient avec l'époque dont elle est issue nous permettent d'affirmer que la science-fiction s'édifie comme un mythe en soi dans la puissance de sa représentation.

5.4.2 La science-fiction comme mythe en soi dans la puissance de sa représentation

C'est assurément de cette ère occidentale moderne qu'émerge la science-fiction. Cependant, mis à part le fait que la science-fiction entretient des liens étroits avec la culture et la société technoscientifique dont elle est issue, plusieurs autres motifs nous permettent d'envisager la science-fiction comme mythe en soi. Ces divers motifs sont repérables autant dans les multiples composantes imaginaires qui la constituent que dans le fait qu'elle semble se situer au point de jonction de ces types d'imaginaire et du réel techno-scientifique.

Du côté du réel immédiat, on compte les médias, la technique, la science, la politique, l'éthique. Il faut voir, dans ce cas, que « [...] ce sont les extrapolations techniques actuelles qui tiennent généralement lieu de réflexion probable ou possible des sciences⁶¹ » comme phénomène de société. Du côté de l'imaginaire, il est plutôt question de déterminer — ce que nous ferons dans les paragraphes qui vont suivre — comment la science-fiction produit dans ses récits un imaginaire à la fois idéal, qui a toutes les apparences de la rationalité, et pulsionnel et fantasmatique⁶², qui se situe du côté du mythe et de l'irrationnel.

Oscillant entre ces deux pôles, la science-fiction dévoile ainsi « [...] volontairement ou à son insu, nos obsessions les plus universelles.⁶³ » De cette manière, si la science-fiction rend compte de certains symptômes de société, elle le fait précisément « [...] en s'abritant sous la rigueur de la rationalité, [et ainsi elle] en prend à son aise avec la prédiction scientifique et s'en écarte avec désinvolture pour verser dans le fantastique⁶⁴ », déclare l'anthropologue Louis -Vincent Thomas.

La science-fiction comporte donc ceci d'ambigu que, *sous les apparences d'un imaginaire idéal et rationnel* (imparti au champ épistémologique des sciences), elle semble aussi et du même coup interpellier nos affects les plus profonds, tels que la peur de cette idéologie scientifique et technique et de ses possibles mutations en tragédie. De cette manière, la mythologie secrétée par la science-fiction apporte, selon Marika Moisseff « [...] une visibilité à l'idéologie des sociétés qui se sont rangées sous les auspices de la science et ses supposés progrès, et les moyens de la questionner une fois qu'on en a mesuré les effets et leurs possibles retournements en désastres.⁶⁵ »

En fait, si la science-fiction a toutes les formes de la rationalité scientifique, elle n'omet jamais l'imaginaire, dont l'être humain a besoin pour vivre. *C'est ainsi qu'elle convoque aussi*

l'émotion chez le lecteur ou le spectateur. Elle manipule entre autres les grandes peurs contemporaines face à des catastrophes possibles ou probables relatives à la science et à la technique mais aussi aux idéologies politiques qui la sous-tendent.

La science-fiction synthétise et interpelle le mythos et le logos chez le lecteur ou le spectateur. Ainsi, tout en interpellant les structures rationnelles de la pensée humaine, elle fait aussi appel à des structures de l'imaginaire qui touchent à des zones prérationnelles et archaïques concernant le mythos. Cet entremêlement du mythos et du logos permet une stimulation des affects — faisant réfléchir sur notre humanité même — en donnant accès à des couches inconscientes de l'imaginaire. Par ailleurs, le récit de science-fiction peut stimuler une réflexion intellectuelle de second niveau de l'ordre, par exemple, du social, de l'éthique ou du politique.

Donc, si la science-fiction donne la prépondérance à la pensée rationnelle et à l'univers technique dans lequel est plongé l'Occident, d'un autre côté elle donne lieu — sous la forme d'un retour du balancier — à un imaginaire qui le reconnecte avec ses origines, avec le mythe dans ses aspects primitifs. D'ailleurs, selon l'anthropologue Marika Moisseff, « [...] ces images, parfois horribles et toujours fascinantes, reconnectent le logos au dramatique et au merveilleux, invitant le lecteur ou le spectateur à une participation émotionnelle, toutes choses auxquelles le logos a volontairement renoncé depuis son émergence dans l'Antiquité grecque.⁶⁶ » La science-fiction se dévoile ainsi comme mythe, un récit solidement structuré et créateur de sens. Et, loin de n'être qu'une simple histoire divertissante, la science-fiction, comme le mythe, sans être ni vraie ni fausse, crée du sens, un sens à déchiffrer dans le champ même de l'inconscient individuel et collectif. De même, la science-fiction, tout en se nourrissant de cette rationalité scientifique et en convoquant ces affects, puise à même les mythes anciens pour secréter une nouvelle mythologie. Louis-Vincent Thomas l'atteste :

La science fiction n'est que l'approche moderne qui empruntant au savoir d'aujourd'hui son langage, fait resurgir les mythes d'hier en les dotant de crédibilités nouvelles. Ou, si l'on préfère le discours sur le futur que secrète l'imaginaire devient un moyen essentiel de l'effort d'une société pour se connaître pour créer sa place dans le temps et dans l'espace ; il s'agit encore de permettre à l'homme de rêver dans le présent ce que l'avenir a déjà actualisé, s'il faut en croire le récit fictionnel. L'on peut se demander si la description n'est pas, pour la société d'aujourd'hui, l'équivalent du mythe fondateur pour les civilisations traditionnelles.⁶⁷

De cette manière, la science-fiction semble s'instaurer comme un des principaux « mythe de notre modernité ».⁶⁸ Du côté de sa dramaturgie, elle va au-delà de l'innombrable variété de ses thèmes ; la science-fiction renvoie aux peurs, aux espoirs et aux questionnements fondamentaux de l'humanité, mais en les transposant dans des mondes non situés d'un point de vue spatial ou temporel : de ce fait, ces mondes peuvent être l'image de notre monde ou de n'importe quel monde.

Du côté de l'imaginaire, elle est pure fiction et plonge ses racines dans un imaginaire tant social (quand il est question par exemple de société purement utopique ou de mondes inventés), qu'individuel (quand par exemple c'est l'univers intérieur des personnages dont il est question) et traite de problèmes humains fondamentaux. Mais, dans un cas comme dans l'autre, y sont lisibles des obsessions et des fantasmes.⁶⁹ Les obsessions se situant du côté de la peur alors que les fantasmes se retrouvent plutôt du côté de l'espoir.

C'est ainsi que les récits de science-fiction rendent compte d'un imaginaire social appartenant et à la science fantasmée et à une substance archétypale mythologique tirée de « la tradition du féerique et du fantastique ».⁷⁰ À ce titre, la science-fiction traite des fantasmes et des obsessions de la société, où les espoirs et les peurs marquent chaque période où ces récits ont été produits, et qui sont de fait étroitement liés à la société qui les façonne.

En cela, elle semble bien le miroir et le reflet de l'inconscient collectif moderne occidental. Elle permet de toute évidence une plongée en profondeur au cœur de l'imaginaire sociohistorique et du psyché-soma qu'elle secrète et rend compte de ce que René Barbier appelle l'imaginaire total. Or, d'après Louis-Vincent Thomas, cet imaginaire des récits science-fictionnels est analysable selon trois tableaux. Le premier tableau est celui du *monde des images qui se donnent à voir*.⁷¹ Ce monde est celui des médias et s'avère donc pertinent quant à la culture de masse déjà investiguée. Mais les deux tableaux retenus ici sont plutôt ceux de *l'imaginaire idéal ou rationnel*,⁷² qui intéresse surtout les sciences, et celui de *l'imaginaire pulsionnel*,⁷³ qui se révèle dans les mythes et les récits de fiction.

Tableau 5. 5 Différents types d'imaginaires impartis au récit de science-fiction, d'après Louis-Vincent Thomas

| L'imaginaire du monde des images | L'imaginaire pulsionnel ou imaginal | L'imaginaire rationnel ou idéal |
|--|---|--|
| <p>Images qui se donnent à voir par Exemple à la télévision, au cinéma et dans les arts du spectacle, Iconographie des journaux et des magazines, bandes dessinées, etc.</p> | <p>En relation avec les exigences du moi profond et procédant plus de l'irrationnel que du sur-rationnel.</p> <p>Sa spécificité réside dans sa façon de concerner non plus l'objet à étudier mais plutôt l'existant, son vécu et ses aspirations.</p> <p>Ce n'est plus le cortex cérébral qui est ici en jeu avec ses connexions chimio-électriques les plus fulgurantes mais le cerveau profond, limbique ou reptilien, comme on le nomme parfois.</p> <p>Il est question cette fois de pulsions, de mécanismes de défense et surtout de fantasmes.</p> <p>Ainsi entendu, l'imaginaire n'est pas simplement l'image (avec laquelle trop souvent on le confond) ou l'archétype jungien, ni même récit organisé d'images et de symboles.</p> <p>C'est un processus vital profondément inséré dans l'inconscient qui donne un sens à nos aspirations, à nos désirs, à nos passions, à la violence dominatrice archaïque... et qui nous aide à survivre.</p> | <p>D'ordre logico-scientifique, détient avant tout une vertu heuristique. Sur-rationnel, trans-rationnel ou hyper-rationnel, il s'appuie sur la raison pour la dépasser.</p> <p>*La sur-raison. À la raison cartésienne, directement applicable à un univers molaire (à l'échelle de l'homme), il juxtapose une sur-raison englobante valable pour l'infiniment grand ou l'infiniment petit, dont le pouvoir de déconstruction ou de reconstruction ne fait aucun doute.</p> <p>*Le sur-réel. Enfin tout le thème bachelardien de la philosophie du non procède de cette même épistémologie, celle de la non-évidence et d'un rejet des lieux communs au profit du sur-réel et d'un sur-rationnel. L'imaginaire ainsi entendu corrige les insuffisances de notre univers sensoriel. [...] Comme il transcende les limites d'une raison mécaniste et prédictive au profit d'une raison ouverte remettant en cause ses principes (tiers exclu, causalité, identité, déterminisme...) et ses outils conceptuels (objet et objectivité, matière et énergie, espace et temps...) Cet imaginaire, d'une stupéfiante richesse, appartient avant tout au champ des sciences et de la philosophie de la connaissance.</p> |

Différents type d'imaginaires impartis à la science-fiction et repérés par l'anthropologue Louis -Vincent Thomas dans : *Anthropologie des obsessions*. Louis-Vincent Thomas. *op. cit.* 9-11.

Si la science-fiction peut être considérée comme le mythe moderne, elle comporte toutefois des distinctions et des persistances relativement aux mythes anciens. En ce qui a trait à la persistance, on remarque une certaine constance de l'imaginaire prérationnel et archaïque qui se situe surtout dans le rapport avec l'imaginaire pulsionnel et fantasmatique dont nous venons de traiter dans le tableau. Il concerne les couches profondes de l'imaginaire individuel et collectif et donc le mythe comme fiction. Cependant, à la différence des mythes anciens, le récit de science-fiction n'est plus axé principalement sur le passé. Il anticipe toujours sur un futur proche ou lointain. En outre, il n'y est plus question de rites sociaux, bien que l'on puisse en repérer à l'intérieur des récits de science-fiction. La donne mythique de la science-fiction semble donc résider davantage dans l'imaginaire fantasmatique qu'elle secrète, à la différence que cet imaginaire fantasmatique peut côtoyer l'hyper rationnel.

Et si en définitive, selon Thomas, « l'élaboration d'un roman de science-fiction n'est rien d'autre qu'un jeu de bricolage où l'auteur jongle avec les objets, les machines, les autres, au gré des fantaisies et sous la caution apparente des lois du progrès scientifique⁷⁴ », ce jeu pourrait bien s'avérer sérieux et advenir comme révélateur des symptômes sociaux que provoque la révolution industrielle et technique de l'ère moderne et post-moderne occidentale, dans une société désormais en proie à la technique et à la science.

La science-fiction n'est donc pas qu'un genre littéraire à multiples visages : roman scientifique, anticipation, politique-fiction, conte philosophique, *fantasy* héroïque ou *space opera*⁷⁵. Selon L.-V. Thomas, la mythologie que recèle la science-fiction serait, par excellence, le lieu géométrique de nos fantasmes et de nos obsessions de tout temps. Par conséquent, elle entretient de fait avec l'imaginaire social un rapport symptomatique (au sens psychanalytique du terme) dans lequel peuvent se lire divers problèmes de société. Selon Moisseff, la science-fiction, comme mythe, est un révélateur social considérable et pour ainsi dire total, car elle touche à divers aspects de la société non visibles au premier coup d'œil. Ainsi peut-elle servir à une analyse de notre imaginaire et de notre manière de vivre.

5.4.3 Une analyse de notre manière de vivre et de notre imaginaire à l'aide de la science-fiction

Dans ses études anthropologiques sur les fantasmes et les obsessions inconscientes couvant dans la science-fiction, Louis-Vincent Thomas a démontré quel symptôme sociétal résidait dans le mythe de la science-fiction.

De prime abord, comme on le sait, technologie et science représentent les deux termes d'une « loi » qui fonde notre culture moderne, en nous facilitant la vie. Or, l'imaginaire qui sourd de la science-fiction est ambigu.

D'un côté, la science et la technique, procédant d'un imaginaire idéal rationnel, par la force de leur imprégnation, font paradoxalement figure de nouvelle religion. Leur omnipotence et leur omniprésence rendent compte du fantasme de toute-puissance et d'invulnérabilité particulièrement vif dans notre monde contemporain. En effet, si l'on considère les récits de science-fiction, « [...] les personnages sont rarement des héros aux mains nues et leurs machines atteignent à la perfection, au point que leurs possibilités sont multipliées à l'infini. On dit que la science-fiction est l'expression multiple de l'homme qui peut tout.⁷⁶ » Et si la science y est fantasmée, la technique y est une véritable obsession. Cette dernière s'empare de l'objet technique et de la technologie, « [...] objet imaginaire certes, non composable avec le monde actuel, mais obéissant aux mêmes lois.⁷⁷ »

De l'autre côté, l'ampleur du fantasme d'omnipotence techno-scientifique est en soi irrationnel. Ce fantasme peut faire frémir et vient justement rejoindre la peur que fait planer la visée trop rationnelle de la techno-science qui risque de stériliser et de déshumaniser en faisant poindre le spectre de la mort. Or, ces peurs commandent un besoin de fuite et de compensation auquel répond la science-fiction, même si celle-ci reprend à son compte les mêmes fantasmes. La science-fiction vue sous cet angle n'est donc pas, « [...] semble-t-il, la littérature d'un « ailleurs » absolu; au contraire, elle nous ramène à nos angoisses, échafaude des métaphores de notre vie matérielle et spirituelle, tout en se présentant souvent comme un moyen d'évasion.⁷⁸ » Néanmoins, la science-fiction ne fait pas que tourner le dos à la rationalité puisqu'elle en utilise les fruits ambigus.

Voilà donc en quoi, toujours selon Louis-Vincent Thomas, l'imaginaire imbriqué dans la science et la techno-science nous donne accès aux couches inconscientes et primitives de l'humain, associé aux manières d'en découdre avec la mort sous toutes ses formes. Et c'est justement cette donne qui engendre l'imaginaire fantasmatique pour la conjurer.

Selon l'anthropologue : « [...] tout se passe comme si l'autre partie de l'homme, celle des pulsions irrationnelles des bas-fonds du psychisme, celle du corps et de la libido, toujours réprimée par le sur-moi, s'efforçait de reprendre le dessus, profitant de la moindre brèche dans l'édifice du

moi socialisé.⁷⁹ » Ainsi, l'imaginaire pour conjurer la mort oscille entre deux catégories de représentations :

1- D'une part, les fantasmes de complaisance et d'espérance et de fuite ; les conduites d'évasion revêtent des formes multiples et de plus en plus répandues dans la société d'aujourd'hui. Les unes sont des réactions compensatoires à la mutilation qui résulte de l'hyper-rationalité. [...] Pour pallier l'inflation de l'intelligence dans un monde où la communication se réduit trop souvent à l'échange d'informations, on assiste à une remise à l'honneur de tout ce qui touche au soubassement corporel et pulsionnel : prédilection pour les états altérés de conscience par le biais de la méditation, de l'hypnose, de la drogue ; attraction pour les disciplines telles que la parapsychologie qui explore l'univers mystérieux des forces obscures, ou la pratique de la bio-énergie qui fait éclater le sur-moi et libère les affects.⁸⁰

2- D'autre part, toujours en référence avec le fantasme de fuite, le recours à l'irrationnel, le retour à la nature, apparaissent comme des échappatoires rassurantes : d'où le succès de la magie, des guérisseurs, la glorification du bon sauvage, l'attrait de l'exotisme et de la vie bucolique, le prestige de l'écologie.⁸¹

En somme, par l'analyse de la science-fiction, on peut décrire l'activité du fantasme dans le mythe sous deux facettes. La première tient à l'émergence des affects qui contribue au caractère archaïque et irrationnel du fantasme. La seconde, que nous allons maintenant envisager, inaugure le déploiement du fantasme dans le monde même de l'idéal, voire dans celui de l'hyper réel imparti au champ des sciences.

5.4.4 Synthèse et applications ; quand la métaphore de l'homme-machine de la science-fiction s'instaure comme incubatrice d'un mythe « rénové » dans le champ des sciences cognitives

Si le mythe persiste dans notre modernité, ce pourrait être, selon Jean-Claude Guillebaud, dans le champ des sciences, particulièrement celui qui concerne les sciences cognitives et, encore plus précisément, les neurosciences et l'intelligence artificielle.

Ici, ce que l'on appelle une science, garante du réel (dans le sens matérialiste du terme) et du rationnel (dans le sens logique du terme), s'entrecroise avec l'imaginaire mythique qui rend le cerveau équivalent à une machine. En effet, l'analogie n'est pas nouvelle, car un des fantasme récurrents de l'histoire des sciences est bien celui de l'homme-machine. C'est ainsi, selon Marika Moisseff, que « la science peut produire des récits proprement mythiques.⁸² » Voyons-en les ressorts avec l'exemple des sciences cognitives.

Jean-Claude Guillebaud démontre comment des conceptions scientifiques, tel le concept machinique et matérialiste définissant le cerveau humain, peuvent advenir comme mythe et tirer leurs origines de la science-fiction ou, du moins, de certains de ses précurseurs. Ainsi, l'intelligence

artificielle, dans ses fondements, pourrait bien être un récit fantasmé de la science et de la technique. C'est alors que, sous des apparences de rationalité, se dessine un imaginaire non seulement idéal, comme l'a défini Thomas, mais fantasmé. Et s'ouvre le jeu entre le vrai et le faux, le partiel et le donné comme englobant, bref, le leurrant, typique du mythe, qui est perceptible à travers les postulats cognitivistes.

5.4.4.1 Les postulats cognitivistes

Premier postulat

La définition du cerveau est directement inspirée de la métaphore informatique, qui se situe sur deux plans bien distincts :

- 1- Celui du cerveau entendu comme réalité matérielle, physique, relevant des neurosciences.
- 2- Celui du cerveau entendu comme « processus » informationnel, c'est-à-dire comme une fonction que la logique informatique permet d'analyser en le comparant à un ordinateur.
- 3- Ces deux « niveaux » (l'organisation matérielle et la fonction) entretiennent entre eux des relations comparables à celles qui unissent un ordinateur en tant que machine (HardWare) et un ordinateur en tant que système traitant de l'information (Software).⁸³

Deuxième postulat

Cette organisation qui constitue la machine est analogue à l'organisation cognitive de l'homme. « Elle se caractérise par une série d'états représentationnels successifs ; le passage de l'un à l'autre étant gouverné par des processus analysables. ⁸⁴ »

Troisième postulat

Ces états internes successifs se ramènent à des formules sémantiques, un langage comparable au langage formel de la logique. Quant aux processus qui les régissent, ils sont reproductibles à un petit nombre d'opérations originelles dont l'exécution par la machine va de soi. Ils sont en quelque sorte décomposables en une suite de purs réflexes n'exigeant aucune interprétation subjective. Ils sont analogues à ceux qui régissent le « dossier système » d'un ordinateur.⁸⁵

En somme, pour les cognitivistes, la conscience se ramènerait à ce processus subordonné à l'organisation cérébrale. Cependant, ces postulats enferment des paradoxes qui renforcent le caractère mythique de la vision cognitiviste, au sens où le mythe est encore ici une histoire tenue pour vraie, donc donnée comme idéologie qui englobe et explique la réalité, et qui par ailleurs occulte d'autres visions que la sienne et, à ce titre, vient leurrer ceux à qui l'on demande d'y croire. D'ailleurs, la polarisation des avis peut constituer un avertissement.

Selon Jean-Claude Guillebaud, « une nouvelle guerre de religion règne au sein de la communauté scientifique. Elle ne concerne pas les membres d'une religion comme tels et ne dresse pas les nationalistes contre les croyants.⁸⁶ » Cette guerre semble tout droit sortie d'un roman de science-fiction du style *Hard Science-Fiction*. Mais elle a bien lieu entre des scientifiques et des chercheurs brillants et très sérieux. L'enjeu de cette guerre n'est pas simple et, si l'on en croit Guillebaud, il se résume à ceci : « Il s'agit de savoir si l'homme peut être assimilé à une machine et si son cerveau se ramène au jeu complexe de ses connexions neuronales, ou si demeure en lui malgré tout, un principe insaisissable; d'âme, de conscience, d'esprit.⁸⁷ »

De fait, dans les postulats cognitivistes sont « oubliés » non seulement la conscience, l'âme et l'esprit mais, avec eux, l'intention, l'émotion, le sens du destin. Or, cet oubli est précisément un des corollaires de la réduction de l'humain à une mécanique. Dans la mesure où le mythe ne peut être que faux, si ce qui est faux, c'est le caractère totalement réductible à la machine, ce qui consiste la part de vrai, c'est bien que l'humain, tout en ne se limitant pas à une machine ou à un flux d'informations, comporte une part de mécanique.

Cela ne veut pas dire qu'il ne fonctionne jamais comme une machine. Lorsque nous soulevons un poids, nous fonctionnons (uniquement dans le cas où notre comportement physique est en cause) comme une grue. Cela ne nous gêne pas plus que lorsque notre cerveau fonctionne, à certains égards, à la manière d'un ordinateur.⁸⁸

Ce fantasme mécanique de l'homme est repérable dans les mythologies et les traditions religieuses ou poétiques de tous les temps. Il advient dans l'histoire sous la forme de mythes ou de récits avec leurs archétypes. Selon Guillebaud, notre mémoire est truffée de récits qui rendent compte du fantasme consistant à concevoir à partir de la matière inanimée un être vivant, récits qui traduisent la frontière ineffable entre l'homme et la machine.

Notre mémoire collective est ainsi peuplée de créatures fabuleuses, robots transfigurés ou automates prenant vie, que les poètes ou romanciers n'ont cessé de mettre en scène. Toutes ces figures participent d'une même fascination pour la frontière indicible et insaisissable censée séparer l'humain de la machine.⁸⁹

Selon lui, certains mythes sont porteurs de cette métaphore, par exemple ceux de la Galatée de Pygmalion, de L'homme de sable, de Don Juan, du Golem, la métaphore du potier.⁹⁰

Si pour certains, ces récits datent, ils sont pourtant encore bien présents sous forme de mythes renouvelés, à la différence qu'ils ne se veulent pas récits mais théories scientifiques sérieuses et, par ailleurs, réductrices. Les postulats avancés ont donc été bien souvent réfutés par plusieurs chercheurs brillants.

5.4.4.2 Réfutation des fondements des sciences cognitives en ce qui a trait au concept du cerveau entendu comme une machine. Le réductionnisme

Ces confusions entre la machine et l'être humain ont été largement critiquées, pour ne pas dire ridiculisées par d'éminents chercheurs, tel Hubert L. Dreyfus, qui n'a rien d'un théologien attardé ni d'un hérétique, mais qui critique avec humour et logique de tels raccourcis de la pensée. Selon lui, il est faux de dire par exemple que ;

[...] le cerveau fonctionne comme un ordinateur numérique ; faux de croire que ledit ordinateur puisse nous aider à comprendre la psyché humaine ; faux de croire que l'on puisse formaliser — ou numériser — toute connaissance ; naïf de penser qu'on puisse analyser les informations qui nous font agir comme si elles étaient des grandeurs mesurables et fixes, alors même qu'elles dépendent des situations : à la différence de l'ordinateur, l'être humain n'est pas défini une bonne fois pour toutes.⁹¹

Il est certes intéressant de connaître le fonctionnement du cerveau, mais le danger réside dans le fait de ne considérer le cerveau qu'en rapport avec des fonctionnalités et en imposant le dogme de cette scientificité et de cette technicité comme ultime manière de considérer la biologie de l'être humain — tendant de plus à considérer l'*homo sapiens* comme une machine, évacuant du même coup toute idée d'esprit, d'âme ou de conscience. Cela contribue à la tendance générale consistant à reléguer la question du sens à un problème d'ordre religieux ou à un romantisme attardé. En synthèse, Jean-Claude Guillebaud énumère des critiques d'humanistes traditionnels et, notamment, de philosophes et d'économistes. La plus célèbre est assurément la critique de John Searle, professeur de philosophie à Berkeley .

Searle suppose qu'il [...] est enfermé dans une chambre noire et qu'il peut communiquer avec l'extérieur par l'intermédiaire d'un clavier doté de caractères... chinois. Il ne connaît pas le chinois mais dispose d'instructions appropriées, c'est-à-dire un guide lui indiquant les suites d'idéogrammes à donner en réponse à telle ou telle question, également en chinois. Si les instructions sont correctement établies, il pourra répondre aux questions « sans avoir compris quoi que ce soit. » « Tout ce que j'ai fait, c'est manipuler des symboles qui n'ont pour moi aucune signification. Un ordinateur se trouve exactement dans la même position que moi dans la chambre chinoise : il ne dispose que de symboles et de règles régissant la manipulation.

Jean-Claude Guillebaud ajoute :

Les robots symbolisent une existence sans souffrance, sans fragilité, sans symptôme. C'est pour cela qu'ils génèrent confusément l'angoisse.⁹²

Fredrich Von Hayek pense que

[...] le réductionnisme dont témoignent les sciences cognitives est une illusion tyrannique. Il ne fait aucun doute que la techno-science est condamnée à échouer socialement. Le réductionnisme — à ce stade — se retourne contre l'idéal rationaliste dont il se réclame et contribue à détruire toute éthique humaniste. La science cesse d'être raisonnable quand elle est dominatrice.⁹³

Dans un article publié en 1991, il ironise sur ceux qui pensent pouvoir comparer le cerveau à un ordinateur. À ce dernier, dit-il, il manquera toujours ce qui est propre à la créature vivante : l'initiative.⁹⁴ Bref, ce réductionnisme métaphorique a des conséquences. Il tend à faire disparaître le principe même d'humanité, qu'il veut remplacer par une idéologie techno-scientifique. C'est en tout cas ce que nous suggère Guillebaud. Le phénomène est évidemment paradoxal en ceci que, tout en se réclamant de l'humanisme, il tend à le faire disparaître. Et cela pose des enjeux de civilisation importants, sinon troublants.

5.4.4.3 Enjeux de civilisation

Le mot civilisation est un terme qui désigne généralement « l'ensemble des croyances, des conventions sociales et l'état d'avancement matériel qui caractérisent une société. Souvent opposé à la notion de culture, le terme apparut au XVIII^e siècle sous la plume de Mirabeau, qui l'employa au double sens de processus du « progrès » matériel, social, culturel, et de résultat de ce processus.⁹⁵ » Or, l'enjeu de civilisation de notre post-modernité semble ici l'instauration d'une idéologie techno-scientifique qui tend à faire disparaître les humanités. Si la société moderne occidentale se met à croire à ce genre de postulats, le concept d'humain risque d'apparaître comme désuet, voire comme quelque chose à rayer de la carte définitivement

Il ne s'agit pas non plus d'adopter la position inverse et de dire que toute science, toute technique ou toute rationalité est à omettre, ni de promouvoir le retour complet à la nature. Pas plus que de prôner le retour en force du religieux traditionnel.

Mais alors, peut-on vraiment parler de progrès en ce qui concerne cette idéologie techno-scientifique qui est mise en place depuis le début du XIX^e siècle ? La technique et la science ont

permis de nombreuses avancées. Mais, d'un autre côté, elles ont aussi permis des actes de barbarie comme les guerres du XX^e siècle. La technique et la science manipulent maintenant le vivant et tentent de le pénétrer de toutes parts afin d'en saisir les mystères.

Quand les avancées techniques et la science deviennent plus importantes que les concepts concernant l'humain, à partir de quoi se mesure toute éthique véritable, on peut affirmer que l'intelligence (celle de l'être humain) déraile et que cet état de fait n'est pas loin du récit de Shelley et de son Prométhée moderne.

Examinées de cette manière, on peut se demander comment ces hypothèses ont réussi à traverser le champ des sciences cognitives pendant tant d'années sans être remises en question dans le champ même de ces sciences. Plusieurs savants qui en ont fait la promotion ont même gagné des prix Nobel. Pour nous, cet exemple démontre que, quand un mythe fait figure de vérité dans le champ des sciences et même s'il s'agit d'une métaphore, cette métaphore n'est pas innocente et recèle une idéologie pensante. Et l'on entend par idéologie la part rationalisée et rationalisable de l'imaginaire social en vogue dans une culture et un contexte donnés, dans ce cas-ci la promotion de la techno-science.

Or, pour nous, le cerveau reste — et doit être examiné comme tel — un objet d'étude hyper complexe si l'on ne veut pas tomber dans le même piège réductionniste. Pour le considérer, il faudrait donc tenir compte de plusieurs facteurs et des multiples composantes qui le caractérisent : biochimique, sociale, culturelle, mais aussi du fait qu'il produit de la conscience et de l'inconscient, de l'émotion, de l'imaginaire.

Cela sans jamais oublier que le cerveau est, hors de tout doute, vivant et sensible et fragile, comme toute humanité.

CONCLUSION

Le but de cette recherche consistait à mieux comprendre en quoi le mythe pouvait être un objet communicationnel, au regard de ses composantes autant psychiques et culturelles que sociales.

Outre ce but de nommer quelques composantes des contenus et des véhicules communicationnels, le parcours transdisciplinaire que nous avons emprunté rend compte, croyons-nous, de l'originalité de cette étude. Aussi, en mettant en correspondance trois sociétés — celle des Dogons de l'Afrique, celle du spectacle et des loisirs et la société techno-scientifique —, nous avons pu montrer comment le mythe inscrit au creux de la psyché perdure, et ce, avec force.

Ce qui nous a permis d'appuyer cette idée centrale, c'est principalement l'acception du mythe en tant que récit imaginaire paradoxal. Ce paradoxe rend compte d'une double finalité, celle, surtout inconsciente, de leurrer, et celle, surplombante et essentielle, consistant à structurer les significations et, partant, à fonder et à refonder toute culture.

Ainsi, la présence du mythe se trouve-t-elle documentée dans ce mémoire à l'aide d'une série d'emboîtements qui rendent compte des méandres qu'a connus et que connaît toujours la pensée humaine à propos de ce qu'elle maîtrise et de ce qu'elle ignore, et ce, au travers du concept d'imaginaire, considéré sous divers angles : imaginaire individuel relevant de la psyché-soma, imaginaire social historique, imaginaire sacré, imaginaire littéraire, imaginaire du monde des images qui se donnent à voir, imaginaire fantasmatique, imaginaire idéal, etc.

Cette présence du mythe se vérifie du récit fabuleux au roman, certes, mais en prenant une ampleur que nous ne soupçonnions pas au départ, associée aux développements notamment techniques et industriels et qui ont contribué à la culture de masse. Or, plutôt que de se débarrasser du mythe, « la culture de masse » a concouru à l'émergence des grands mythes actuels liés à l'évolution fulgurante de la science et de la technologie. Le fait mythique persiste, mais son contenu pivote, et rapidement : « De fait l'histoire contemporaine, tout en dissolvant les anciennes mythologies, en secrète de nouvelles et

régénère de façon proprement moderne la pensée symbolique-mythologique-magique, laquelle s'est introduite au moment où celle-ci la chassait de l'univers.¹ » Ainsi, la science diffusée par cette même culture rend compte autant des fantasmes que des désillusions de la mythologie ultra technicienne, tandis que les sciences cognitives forgent une nouvelle mythologie tout à fait inédite et troublante.

De ce parcours, nous avons pu formuler cinq constats relatifs à l'évolution du mythe.

1- Le mythe est passé d'une identification précise dans la société de l'oralité à des modalités plus diffuses à la faveur de la culture de masse.

2- Loin d'être absent des sociétés dans lesquelles prévaut la mentalité techniciste et scientifique, le mythe habite les visées et les postulats des développements actuels, notamment en ce qui concerne les neurosciences.

3- La science-fiction, de genre littéraire qu'elle était au départ, est devenue le reflet des fantasmes et des obsessions contemporains. L'imaginaire idéal et l'imaginaire archaïque s'y côtoient et s'y imbriquent.

4- Le type d'imaginaire idéal et archaïque présent dans la science-fiction nous permet de faire une analyse des symptômes sociétaux quant à la présence des mythes en remouturage dans l'Occident moderne. Cela permet en outre de toucher à une certaine épistémologie des sciences.

5- Les mythes hyper rationnels de la technoscience tendent peut-être à faire disparaître les humanités dont pourtant ils se réclament et ils tentent même de les remplacer.

Nous pouvons également tirer quelques constats relativement au caractère leurrant du mythe, peut-être de moins en moins facile à décoder. De manière générale, notre culture s'estime dégagée du mythe, alors que la pensée rationnelle dont nous nous targuons secrète une nouvelle mythologie que nous pourrions décrire à travers les pérégrinations de l'humanisme.

Ainsi, si c'est l'humanisme qui prévalait jadis dans la « culture de masse », il a été remplacé par une idéologie teintée de scientificité et de rationalité supposée combler le désenchantement : la

techno- science. S'agit-il d'une nouvelle religion, vers laquelle nos espoirs seront désormais tournés ? Pourtant, la même idée mercantile semble y régner, plus précisément avec la mise en avant de l'informatique et des nouveaux médias mais aussi avec l'apparition des sciences cognitives qui font de plus en plus office de chapelle dans les milieux universitaires. À la différence que ces sciences cognitives s'édifient non plus en termes d'humanisme et de religiosité mais bien plutôt en termes de scientificité et de rationalité qui déshumanise l'être de chair, d'os et de sang.

Cette branche informatique des sciences cognitives que sont les neurosciences et l'intelligence artificielle tend à annihiler du même coup l'idée de symbolisation, d'esprit, d'âme et de conscience en démontrant rationnellement que le cerveau, par exemple, n'est qu'une mécanique et qu'il ne se différencie guère d'un ordinateur. Ces mythes procèdent aussi d'une tendance au religieux et à la pensée magique, bien que se voulant rationnelle. Pourtant, ces concepts machiniques de l'être humain fonctionnent eux aussi sur des mythes, fantasmes et métaphores et sont eux-mêmes empreints d'imaginaire et de religiosité, que l'on peut repérer entre autres dans la science-fiction. Ils sont issus du même humanisme, par ailleurs critiqué, et engendrent la société d'aujourd'hui, avec des implications beaucoup plus profondes qu'il n'y paraît de prime abord.

Si la « culture de masse » a fait la conquête de l'imaginaire de l'être humain sous un couvert humaniste, la culture post-moderne et techno-scientifique est peut-être en train de rayer définitivement de la carte le concept d'humanité, en expulsant toute idée de sens, en faisant désormais la promotion de concepts tels que l'informatique, la technique et la science. Il semblerait presque, du même coup, que la culture n'est qu'un produit à consommer ou qu'elle doit impérativement pénétrer la technique, entraînant une chosification marchande de cet imaginaire.

Au nom de cet humanisme, nous nous permettons une opinion. Tous les espoirs déçus du XX^e siècle ne peuvent (magiquement) se résumer à ces trois concepts qui, au XXI^e siècle, font figure d'étendard, pour ne pas dire de nouvelle religion : l'économie, la science et l'informatique assureraient le salut sur terre.

Bien évidemment, ces nouvelles techniques seront dorénavant accessibles à la plupart des individus des pays occidentaux, mais ceux qui les actualisent sont en nombre très restreint et ne peuvent logiquement qu'accentuer les disparités sociales. La problématique semble donc résider non seulement dans la crise des humanités mais aussi dans la technique et ses développements sans

limites et une logique mercantile qui ne tient plus compte du concept d'humanité. Que ces deux phénomènes se rejoignent est inquiétant.

En ce qui a trait au cerveau, nous estimons qu'il est un organe vivant et hyper complexe, que l'on doit envisager dans cette hyper complexité. Il n'est réductible ni à des flux électriques ni à des fonctionnalités néo-corticales, et ce, même si les systèmes informatiques arrivent à battre les meilleurs joueurs mondiaux d'échecs. De tels systèmes informatiques ne sont ni vivants, ni conscients, ni émotifs et, surtout, ils sont dépourvus d'initiative. En ce sens, s'il y avait des études à poursuivre du côté du cerveau, il faudrait tenir compte de ses composantes biochimiques mais aussi des théories qui ont traité de l'esprit, de l'âme, de la conscience et de l'inconscient. Il faudrait également approfondir son rapport à la mémoire en tant qu'il génère de la cognition et de la recognition, c'est-à-dire cette faculté de connaître et de reconnaître. Il serait aussi intéressant de comprendre et d'approfondir le besoin de récit et de fiction, comme générateur de conscience, chez l'être humain.

L'intelligence artificielle est un mythe qui fascine non pas par ses capacités de conscience mais bien par sa rapidité de calcul combinatoire. Il ne faut pas comparer le cerveau à une machine ; il faut plutôt comparer la machine au cerveau, et cela, seulement au regard de quelques fonctionnalités. Pour ce qui est de l'intelligence artificielle, pour l'heure elle se calque sur le vivant et tente même de le pénétrer. Cela n'a rien d'un insolite romanesque. Cet état de fait pose au contraire un problème éthique fondamental en rapport avec notre humanité même, problème que devraient aussi considérer, selon nous, ceux qui travaillent sur ces techniques et concepts, car ils ont des implications réelles ! Or, pour l'instant, nous constatons que les savants sont déconnectés de la vie et que ce qui semble primer, c'est de rester sur le tapis roulant de l'évolution techno-scientifique et non de se poser des questions de fond.

Pour conclure, les limites dont nous avons pris conscience dans l'écriture de ce mémoire constituent autant de nouvelles pistes de recherches. Elles ont d'abord trait à ce qui nous est apparu, à tort ou à raison, comme une insuffisance des paradigmes dominants pour envisager le mythe dans toute sa complexité historique et dans le rapport actuel entre l'inconscient et la conscience. Elles concernent aussi une meilleure articulation du phénomène mythique dans divers aspects de la communication, telle qu'elle apparaît au quotidien des liens sociaux qui ne se résume pas aux médias. Enfin, il appert qu'une vérification de l'entendement actuel du mythe aurait pu se faire sous forme d'enquête de terrain.

Sur un autre plan, si nous avions à poursuivre nos recherches sur les mythes, nous examinerions ses autres manifestations, idéologiques, politiques, scientifiques et culturelles ou médiatiques, en posant la question : à quoi les mythes répondent-ils ? Surtout, nous approfondirions le lien entre le mythe et la mémoire (à peine effleuré dans la présente étude) sous toutes ses formes, tant psychiques que sociohistoriques.

Quoi qu'il en soit, nous espérons que le lecteur de cette étude y aura trouvé un sujet de stimulation et une occasion de distanciation à l'égard de ce miroir aux alouettes qu'est la technoscience, en dépit de ses avancées contribuant à la qualité de vie de nos concitoyens. En la signant, c'est aussi le pari d'une éthique anthroposophique que nous tenons avec d'autres de nos contemporains.

ANNEXES

Tableau 3.1 L'évolution de l'imprimerie du 19^e siècle au 20^e siècle

| DATE | INVENTEURS | INVENTIONS |
|-----------------------------|-----------------------------------|---|
| Estimée à 1450 ap. J. C. | Johannes Gutenberg (Allemagne) | Invention de la presse rotative |
| 1501 | | Apparition des livres appelés incunables |
| 1829 | | Amélioration des éditions massives devenues possibles furent encore améliorées |
| Le XIX ^e siècle | | Révolution typographique qui favorisa l'impression de masse. La presse à vapeur, la presse à rouleau utilisant un rouleau en rotation pour appuyer le papier contre une plaque d'impression plane, la presse rotative, dans laquelle le papier et une plaque d'impression arrondie sont supportés par des cylindres et la presse en retrait, qui imprime sur les deux côtés d'une feuille de papier simultanément, eurent un impact considérable. Les journaux quotidiens à fort tirage avaient besoin d'un grand nombre de ces presses alignées côte à côte et imprimant des feuilles identiques simultanément |
| 1863 | William A. Bullock (E.U.) | Dépôt d'un brevet un brevet pour la première presse à journaux alimentée par rouleaux de papier et non par feuilles |

| | | |
|--------------|----------------------------|---|
| 1871 | Richard March Hoe (E.U) | Perfectionnement de la presse à rouleau-continue : 18 000 journaux à l'heure. |
| 1886 | | Perfectionnement des équipements de composition furent encore perfectionnés de telle façon que l'assemblage d'un texte ne prenait plus qu'une fraction du temps nécessaire à sa préparation manuelle. Finalement, la <i>photographie</i> contribua au développement des procédés photomécaniques modernes |
| Années 1950 | | Apparition des premières machines de photocomposition. Elles fabriquaient des images photographiques des caractères au lieu de les mouler dans le métal. Ces images étaient photographiées avec une caméra pour produire des négatifs de film qui étaient alors utilisés pour constituer des plaques lithographiques |
| 1950 et 1960 | | Des améliorations de la technologie des plaques combinées à la photocomposition, marquèrent la fin du règne cinq fois centenaire de la typographie. La composition typographique par procédé au métal chaud a alors quasi disparu, mais les procédés d'impression en relief sont encore largement utilisés |
| Aujourd'hui | | La plupart des plaques d'imprimerie en relief d'aujourd'hui sont faites directement par des appareils photomécaniques |

Histoire de l'imprimerie tirée de l'Encyclopédie Encarta 2002. Microsoft corporation. *op. cit.*

Tableau 3.2 Chronologique du bilan de la crise de la culture cultivée

| ÉPOQUE | COURANT | ÉLÉMENTS DES CRISES. | ÉTAT DE LA CULTURE |
|--|-------------|---|---|
| 17 ^e siècle Règne de Louis XIV | Classique | Ses apparences d'unité accomplie enferme la dualité propre à la culture moderne. Cet ordre encage l'underground délirant et chaotique des passions. Élément d'intégration manifeste Élément de désintégration latent | Art ; Architecture des unités présente un Monde ordonné et théâtral, voir Versailles. L'intelligensia domestiquée et protégée par le roi mécène. Asservissement et libération de la parole par Molière |
| 18 ^e | Romantique | Éclatement dans l'art, les passions jaillissent, le chaos émerge et c'est le tourbillon romantique. Inruption active de l'enzyme marginale, périphérique (adolescents délirants) au cœur même de l'activité culturelle | L'intelligensia part à la conquête de sa revendication sociale primordiale « souveraineté de la parole » libérée. Critique radicale de Voltaire et Diderot, le contrat social de Rousseau |
| 19 ^e (fin) 20 ^e (début) | Dada | Crise du Beau | Apparition de la crise au sein même de la dialectique du système |
| 20 ^e siècle | Surréalisme | L'art supérieur à la vie, l'art royaume enchanté et magique, paradis de la culture cultivée apparaît comme désuet, artificiel et vain | L'esthétique et la vie prennent le pas sur l'art, là où travaillent l'avant-garde négatrice et le contre-courant de la culture. Recherche de l'émerveillement dans le hasard, la vie quotidienne et la culture de masse |

| ÉPOQUE | STADE DE LA CRISE | ÉLÉMENTS DE LA CRISE | ÉTAT DE LA CULTURE |
|---|---------------------------------------|--|---|
| 20 ^e siècle | Processus de récupération de la crise | Utilisation de la crise pour refertiliser le système. L'anti-objet devient objet L'anti-littérature devient littérature | Le cinéma devient 7 ^e art, La B D devient le 9 ^e art. La notion d'Art s'élargit. |
| 20 ^e siècle | Crise de l'intelligensia | Intelligensia encore dépendante de la relation mécénale mais aussi de la nouvelle économie de production. Relation socio- Anthropo. Ressent frustration et mécontentement | Au prise avec culture de masse. Industrialisation-bureaucratization sous la coupe capitaliste |
| 20 ^e siècle | Amplification de la crise | Conflit <ul style="list-style-type: none"> Aspiration à ouvrir la culture à tous 1. Caricature de la culture offerte à tous. 2. Artiste menacé par bourgeoisie 3. Production Capitaliste | 2 tendances : <ul style="list-style-type: none"> Tendance élitiste Tendance à la massification |
| Artaud Sade et son révoluer révolutionnaire | Aggravation de la crise | Anti- littérature Anti-roman Anti-mémoire Irruption des forces existentielles, Plongé dans un univers primordial, non-police, des pulsions, du rêve, de l'improvisation voir même de la culture de masse(pop art) remise en question de l'humanisme, fondement des fondements | Volonté de rupture, recherche d'un autre système global anticulturel radical. Assaut contre la culture cultivée et la propriété bourgeoise. Contre l'erreur onthologique, d'une culture séparé de la vrai vie. Mais où elle propose de changer la vie ne serait-ce que par l'imaginaire |

| | | | |
|-------------------------------------|--|---|---|
| Mai 1968 | Se conjugue tout les assauts culturel, anti-culturel | Agressivité esthétique contre l'art et agressivité éthique contre la culture | <ul style="list-style-type: none"> • Révolution culturelle • existentiel • idéologique |
| Populo- jdanovisme d'art | L'aspect idéologique se fixe et s'égare dans le Populo-jdanovisme d'art. | Aspect idéologique | Art de parti, se voulant au service du peuple, s'exprime à travers les formules activistes de l'art militant |
| Mythe de la culture anthropologique | Révolution culturelle | L'art disparaît comme essence séparée, ou la culture disparaît comme système séparé de la société et de l'individu | La levée des répressions se combine à une harmonie anarchique, au-delà de l'ordre et du désordre dans l'espace enchanté des universités. Code universel-communicable immédiatement à tous, savoir décompartmenté (non plus source de technique mais source de vérités existentielles) Démystifié, non plus bourgeois mais universel |
| Crise endémique | Néo- récupération | La culture cultivée va vers les terres ex-barbares de la culture de masse et les valorise, les cultive : le cinéma d'art devient institution avec sa critique, ses salles spécialisées, etc. Le troisième secteur s'installe à la radio en attendant de s'implanter à la télévision | La culture cultivée se dissocie de l'ultime flot conservateur, replié dans l'académisme traditionnel |

La crise culturelle d'après Edgard Morin, L'esprit du temps. op.,cit. p. 229-239.

Tableau 5.1 Différents thèmes précurseurs de la science-fiction avant le 19^{ème} siècle

| OUVRES | THÈMES | AUTEURS/ÉPOQUES/PROVENANCE |
|--|---|---|
| <i>L'Épopée de Gilgamesh</i> | Le thème de l'immortalité, et de la connaissance absolue | Babylone |
| Mythe grec d'Icare (Dédale) | Le désir de voler | Antiquité/ Grèce |
| Dans <i>la République</i> . | l'utopie citée idéale | Platon IV ^{ème} Siècle avant J-C |
| Mythe de l'Atlantide | Met en scène d'étranges créatures dans de lointains pays | Littérature grecques et latines |
| L'histoire véritable | Voyage vers la Lune | Lucien Samosate 160 av J-c |
| L'histoire comique des empires du soleil | Des voyages vers la Lune | Cyrano de Bergerac (1662) |
| Travaux d'astronomie | Des voyages vers la Lune débat sur la pluralité des mondes et donc sur une possibilité qu'il y ait d'autres mondes habités dans l'espace | Johannes Kepler |
| <i>L'utopie</i> | Société parfaite | Thomas More (1516) |
| <i>De revolutionibus orbitum</i> , Coelestum | Textes proprement scientifiques Ils prédisent l'apparition du genre, alimentant le débat autour de ces nouvelles théories tout en étant empreints d'une certaine poésie. | Copernic (1543) |
| <i>Voyages de Gulliver</i> (1726), | Voyages imaginaires, souvent satiriques, | Jonathan Swift |
| Entretiens sur la pluralité des mondes | Extra-terrestre | Fontenelle (1638) |
| Microméga | Extra-terrestre | Voltaire (1752) |

Données extraites de l'Encyclopédie Encarta 2000, recherche effectuée sous l'appellation *science-fiction*

Tableau 5.2 Quelques oeuvres appartenant à des sous-genres de la science-fiction au 20 ième siècle

| ANNÉE | LIEUX | AUTEURS | TITRES | SOUS-GENRES | APPORTS |
|-----------|--------|--------------------|--|-------------------------|---|
| 1940-1950 | U.S.A. | Robert Heinlein | <i>Histoire du future</i> | Age d'or Space Opera | (1907-1988) traite de façon rigoureuse de l'extrapolation scientifique |
| Ibid | U.S.A. | Issac Assimov | <ul style="list-style-type: none"> • <i>Le cycle des fondations</i> • <i>Le cycle des robots</i> • 400 titres à son actif | Space opera | Romancier le plus populaire de sa génération, saga futuriste, grand vulgarisateur scientifique docteur en chimie donne au space opera un épaisseur scientifique, intellectuelle. Médite sur l'histoire de l'humanité et en comprend les enjeux de la science appliqué. Space opéra prend une dimension mythique |
| 1950 | U.S.A. | Ray Bradbury | <i>Chronique des Martiens</i> | Space Opera | Imaginaire riche, poétique et désabusé |
| 1953 | U.S.A. | Ray Bradbury | <i>Fahrenheit 451</i> | Politique-fiction | Critique le totalitarisme |
| 1961 | U.S.A. | Philip Jose Farmer | <i>Les amants étrangers</i> | Fiction spéculative | Remet en question les thèmes traditionnels de la science-fiction. Fait scandale et choque le puritanisme américain en imaginant des relations sexuelles extrahumaines |

| ANNÉE | LIEUX | AUTEURS | TITRES | SOUS-GENRES | APPORTS |
|-------|--------|--------------------|----------------------------------|---------------------|--|
| 1965 | U.S.A. | Frank Herbert | <i>Dune</i> | Fiction spéculative | Représentatif des auteurs faiseurs de mondes, tente de recréer de toute pièce un univers politique et physique cohérent mais complètement imaginaire |
| 1969 | U.S.A. | Philip K Dick | <i>Ubick</i> | Fiction spéculative | Questionnement obsessionnel et mystique sur l'existence de la réalité |
| 1969 | U.S.A. | Ursula Le Guin | <i>La main gauche de la nuit</i> | Fiction spéculative | Témoigne d'un engagement féministe |
| 1968 | Angl. | Ian Watson | <i>L'enchassement</i> | N-Vague | Nouvel enthousiasme pour les sciences-humaines, mais aussi pour l'essai stylistique |
| 1974 | Angl. | Christopher Priest | <i>Le monde inversé</i> | N-Vague | Dans le milieu des années soixante apparaît ce que l'on appelle communément la nouvelle vague |
| 1974 | Angl. | John Brunner | <i>Tous à Zanzibar</i> | N-Vague | Ce courant présente un nouvel enthousiasme pour les valeurs et les sciences humaines, mais aussi pour l'essai stylistique |

| | | | | | |
|------|-------|----------------|---------------------------------|----------------|---|
| | | | | | |
| | | | | | |
| 1986 | U.S.A | Bruce Sterling | <i>Mozart en verres miroirs</i> | Cyberpunk | Extrapolé à partir d'un mode violent, déshumanisé, informatisé des villes contemporaines |
| 1988 | U.S.A | Fritz Lieber | <i>Le cycle des épées</i> | Heroic fantasy | Parmi les courants spécialisés, l'heroic fantasy («fantastique héroïque») recycle les mythologies anciennes et l'univers médiéval, tout en utilisant les méthodes de projection de la science-fiction |

Données extraites de l'Encyclopédie Encarta 2000. *science-fiction*.

5.3 Tableau de quelques œuvres médiatiques de science-fiction au XX^e siècle

| RÉALISATEURS | DATE | OEUVRES | DESCRIPTION | MÉDIAS |
|-------------------|------|--|--|--------|
| Méliès Gorges | 1902 | <i>Voyage dans la lune</i> | Le film le plus ancien à traiter d'anticipation | Film |
| Édison, Thomas | 1910 | <i>Voyage sur Mars</i> | Voyage sur une autre planète | Film |
| Lang, Fritz | 1926 | <i>Métropolis</i> | Un film visionnaire, qui reprend les motifs du savant fou et de la dérive technologique. | Film |
| Whales, James | 1933 | <i>L'homme invisible</i> | Adaptation du roman de H.G Welles | Film |
| Lukas, Georges | 1938 | <i>La guerre des mondes</i> | Adapté pour une radio américaine le célèbre roman de H. G. Wells, <i>la Guerre des mondes</i> . Le récit, qui annonce une invasion de la Terre par les Martiens, est lu par Welles sur les ondes avec une telle conviction qu'il provoque une immense panique chez les auditeurs | Radio |
| Siegel, Don | 1956 | <i>L'invasion des profanateurs de sépultures</i> | Adaptations des thèmes favoris de la science-fiction classique | Film |

| | | | | |
|-----------------------|------|------------------------------------|---|------|
| Wilcox, Fred M. | 1956 | <i>Planète interdite</i> | Film américain | Film |
| Godard, Jean-Luc | 1965 | <i>Alphaville</i> | Décrit un monde totalitaire sans pitié, est également une grande œuvre de politique-fiction | Film |
| Franklin J. Schaffner | 1968 | <i>La planète des singes</i> | Adaptation du roman de Pierre Boulle | Film |
| Kubrick, Stanley | 1968 | <i>2001 L'odyssée de l'espace</i> | L'une des plus grandes réussites du film de science-fiction, dépassant de loin, par son propos, le simple <i>space-opera</i> de divertissement | Film |
| Lucas Gorges | 1977 | <i>La guerre des étoiles</i> | Constitue, avec les deux volets et une deuxième trilogie qui l'ont suivi l'un des plus grands succès commerciale cinématographiques du box-office | Film |
| Spielberg, Steven | 1977 | <i>Rencontre du troisième type</i> | Narration d'une suite d'événements qui s'achève par une rencontre entre hommes et extra terrestre | Film |
| Spielberg, Steven | 1982 | <i>E.T</i> | Dérangé par une intervention humaine dans leur exploration de la vie terrestre, l'équipage d'un vaisseau extra-terrestre est obligé d'abandonner un botaniste extra-terrestre sur terre | Film |

| | | | | |
|----------------|-----------|-----------------------------------|---|------------|
| Carte Chris | 1993-2002 | X-Files Aux frontières du réel | Reprend habilement les thèmes classiques de la science-fiction en les adaptant aux peurs contemporaines : entre autres, extraterrestres, catastrophes écologiques et nucléaires, manipulations génétiques, intelligence artificielle, influence des médias sur le comportement, complot international | Télévision |
|----------------|-----------|-----------------------------------|---|------------|

Données extraites de l'Encyclopédie Encarta 2000, Microsoft Corporation. *op. cit.* recherche effectuée sous l'appellation de *science-fiction*.

Tableau 6.1 Les diverses écoles théoriques des études sur le mythe

| ANNÉES | SAVANT | ÉCOLE/COURANT | APPORT | PAYS |
|---------------|------------------------------|---|---|-----------|
| 1856 | Mueler , Fridriech Max | Anthropologie linguiste /mythologie comparée | Début de l'ère moderne sur l'étude du mythe. Parce que le mythe est une narration, un grand nombre de savants se sont concentrés sur sa structure linguistique , soutenant que le mythe est un exemple du développement historique de la langue, balbutiements du langage humain, une tentative pour exprimer les phénomènes naturels (mer, tonnerre, feu, etc.) à travers des images visuelles et sensorielles | Allemagne |
| 1890 | Frazer, James | <i>Myth and Ritual School.</i> Évolutionniste | Les actes du rite son constants alors que les histoires associés à ces rites peuvent varier de conteur à conteur et de situation à situation. Le premier, sir James Frazer suggère, dans son œuvre centrale, <i>le Rameau d'or</i> (1890) la relation entre mythe et rituel | Cambridge |
| 1900- 1920 | Freud, Sigmund | Psychanalyse | Le mythe est un outil leur permettant d'éclairer la structure, l'ordre et la dynamique de la vie psychique de l'individu et de l'inconscient collectif. Sigmund Freud a recours au mythe pour expliquer les conflits et la dynamique de l'inconscient (complexe d'Œdipe, par exemple) | Vienne |
| 1912 | Jung, Carl Gustave | Psychologie des profondeurs | Carl Jung reprend la théorie de son maître en tentant de montrer l'évidence de l'inconscient collectif, à partir duquel il élabore sa théorie des archétypes. Freud et Jung établissent une analogie entre rêve et mythe | Suisse |

| | | | | |
|------|---------------------|--|---|-----------|
| 1920 | Cassier, Herness | Herméneutique | <p>Accréditant la thèse selon laquelle les mythes naissent d'émotions, Cassier précise que le mythe n'est pas identique à l'émotion qui l'a fait naître mais en est l'expression — l'objectivation, dans laquelle l'identité et les valeurs fondamentales du groupe acquièrent une signification absolue. Selon lui, le mythe et les modes de pensée mythiques forment le substrat des cultures occidentales, scientifiques et technologiques</p> | Allemagne |
| 1930 | Mircea, Éliade | Herméneutique Histoire des religions. Influences structurales et anthropologiques | <p>Interprétation du mythe à la fois rationnelle-logique et imaginative-intuitive. Selon lui, le mythe révèle une ontologie primitive — une explication de la nature de l'être. Le mythe, par le biais des symboles, exprime un savoir complet et cohérent; malgré son apparence triviale et sans fondement, il permet un retour aux origines, une découverte ou redécouverte de la nature de l'homme</p> | Roumanie |
| 1930 | Dumezil, Gorges | Analyses sur une comparaison structurale des religions indo-européennes (hindoue, celtique, germanique, iranienne, etc.) | <p>Les religions sont toutes enracinées dans une idéologie commune, qui comprend des rites, des mythes et une organisation sociale. optique, l'ensemble de l'idéologie religieuse des Indo-Européens est basée sur une répartition en trois fonctions : la fonction spirituelle, la fonction militaire et la fonction productive, qui sont hiérarchisées et dominent une masse indifférenciée de travailleurs. Cette théorie, qui a permis d'élucider nombre d'aspects obscurs des mythologies indo-européennes, a eu un grand retentissement</p> | France |

| | | | | |
|---------|-------------------------|---|--|------------|
| 1930-40 | Malinowski, Bronisaw | Évolutionniste | <p>Dote le mythe d'une fonction indispensable; celle d'exprimer, d'améliorer et de codifier les croyances. Garant de la moralité, le mythe contient les préceptes destinés à guider l'individu. Si la signification sociologique du mythe est unanimement acceptée par les anthropologues, elle n'implique pas cependant que le mythe soit compris comme une fonction de la société humaine, mais plutôt que mythe et société coexistent : l'ordre sociopolitique est perçu comme l'inexact reflet de l'ordre social ou cosmique présent dans les mythes. Simultanément, les mythes peuvent légitimer l'ordre social</p> | Angleterre |
| 1930 | Mauss, Marcel | <p>Ethnopoétique Outre son <i>Essai sur le don, forme archaïque de l'échange</i> (1923-1924), qui lui valut la célébrité, Mauss est l'auteur d'un <i>Essai sur la nature et la fonction du sacrifice</i> (1899) et <i>De quelques formes primitives de la classification</i> (1901)</p> | <p>Mauss s'inscrit dans la continuité de la sociologie durkheimienne, illustrant l'idée de «fait social» par des études concrètes et diverses</p> <p>Démonstration de comment un seul phénomène significatif donnait à voir les structures sociales sous-jacentes dans leur totalité. Ainsi le «don» dans les sociétés archaïques s'insère dans un système «social total», impliquant des facteurs religieux, économiques, politiques, familiaux et juridiques. Claude Lévi-Strauss a reconnu dans l'œuvre de Mauss une source d'inspiration décisive pour l'anthropologie structurale</p> | France |

| | | | | |
|------|-------------------------|--|---|----------|
| 1950 | Barthes Roland | Linguistique Sémiologie | En sémiologue, Roland Barthes contribua à faire admettre une conception du texte comme système de signes perpétuellement à interpréter, à redéchiffrer, selon une méthode inaugurée dans <i>Mythologies</i> (1957), ouvrage où il s'attachait à analyser les enjeux cachés des objets et des faits quotidiens. Barthes, devenu l'une des figures marquantes du structuralisme et de la sémiologie, fut élu en 1976 au Collège de France, où l'on créa pour lui la chaire de sémiologie littéraire | France |
| 1960 | Vernant, Jean-Pierre | Helléniste, Venant est l'initiateur d'une nouvelle utilisation des sources mythologiques en histoire ancienne | A fondé l'interprétation de l'histoire grecque sur de nouvelles bases, permettant en particulier de réévaluer l'histoire de la Grèce archaïque. Dans les mythes, Vernant distingue ce qui relève de la tradition, de l'histoire et aussi des préoccupations politiques immédiates. Ils nous révèlent, dit-il, «l'alphabet dont les Grecs se sont servis pour épeler le monde | France |
| 1960 | Campbell, Joseph | Psychanalyse et linguistique | Vus sous l'angle de la psychanalyse, est l'œuvre de Joseph Campbell (<i>les Masques de Dieu</i> , 4 vol., 1959-1967), dans laquelle, combinant les aperçus de la psychanalyse (principalement celle de Jung), les théories de la diffusion historique et de l'analyse linguistique, il formule une théorie générale sur l'origine, le développement et l'unité de l'ensemble des cultures humaines | Amérique |

| | | | | |
|-----------|--|--|---|--------|
| 60-90 | Greimas, Algirdas Julien | Sémiotique russe | S'intéresse à la notion de sens; considère le discours comme une totalité signifiante. Cherche à montrer que le structuralisme et l'étude du sens peuvent être mis en corrélation. Lecture des textes littéraires associée à l'utilisation des concepts linguistiques et l'application de la morphologie du conte de Propp | Russe |
| 1970 | Levi Strauss, Claude | Structuralisme | Partant des travaux des linguistes de l'école structurale (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, le folkloriste Stith Thompson), pense que les éléments constitutifs du mythe sont hiérarchisés de la même manière que les éléments constitutifs du langage et recherche dans la mythologie la manifestation d'un savoir humain permanent et interminable | France |
| 1900-1985 | Ricœur, Paul (Philosophe de confession protestante) | Croisement entre Herméneutique Philosophie Phénoménologie Husserlienne Linguistique | Estime l'existence du mythe nécessaire pour appréhender justement les origines, les processus et la profondeur de la pensée humaine. Au confluent de la phénoménologie husserlienne et de la philosophie de l'existence, Paul Ricœur a élaboré une herméneutique philosophique qui dialogue avec la phénoménologie de la religion, la linguistique, la psychanalyse et l'exégèse biblique | France |

Données extraites de l'encyclopédie Encarta 2000. Recherche exécutée par nom d'auteurs auteurs.

NOTES ET RÉFÉRENCES

Introduction

1. Sont définis comme protohistoriques les peuples ne possédant pas l'écriture, mais que l'on pouvait étudier par le biais des textes d'autres peuples, c'est-à-dire tous ceux qualifiés de « barbares » par les Grecs et les Romains (par exemple, les Gaulois). Aujourd'hui, quelle que soit la période, les chercheurs travaillent de concert en confrontant toutes les sources d'information disponibles. *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*. 1993-1999 Microsoft Corporation. (CD-rom).

2. René Barbier, *Histoire de l'imaginaire et de ses transversalités*, Université Paris 8 : <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm> : Site consulté en août 2006.

3. *Ibid.*

4. «Transdisciplinarité» : <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Transdisciplinarite> : Site consulté le 20 août 2006.

5. *Ibid.*

6. Voir tableau 6.1 des différentes écoles sur le mythe en annexe de ce mémoire, p. 123.

Chapitre I

1. René Barbier, *Histoire de l'imaginaire et de ses transversalités*, Université Paris 8 : <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm> : Site consulté en août 2006.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Anne Perol, citée par Mahomed Taleb, *Science et archétypes, Fragments philosophiques pour un ré enchantement du monde*, Paris, Édition Devry, 2002, p. 287.

9. Carl Gustave Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, édition Robert La ffont, 1964, p. 20.

10. René Barbier, *Cours sur l'histoire de l'imaginaire et ses transversalités*, Université Paris 8. <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm> : Site consulté en août 2006.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. La société, dans le déroulement de sa propre histoire, et à partir des changements de sa base technico-économique, des rapports de force entre groupes et les fractions de classe sociale qui cherchent à asseoir leur hégémonie, mais également de phénomènes culturels et cosmiques sur lesquels nul n'a de prise, engendre sans discontinuer un magma de significations imaginaires sociales, s'imposant à tous dans une méconnaissance instituée. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. L'imaginaire pulsionnel renvoie à la problématique de la psyché-soma individuelle, à sa dynamique pulsionnelle, à ses mécanismes de défenses. La pulsion (Trieb) se manifeste dans la psyché par l'intermédiaire d'une représentation (formée par et dans la psyché). La pulsion se manifeste dans la psyché par l'intermédiaire d'une représentation (formée par la psyché). *Ibid.*

17. « Inconscient », *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999, Microsoft Corporation. (CD-rom).

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. « Archétype » : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Arch%C3%A9type> : Site consulté en août 2006.

21. Gérard Fourestier : <http://www.rabac.com/demo/ELLIT/baBAC/Mythe.htm> : Site consulté en septembre 2006.

22. Gilbert Durand, *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 1969, p. 61.

23. Gilbert Durand, *op. cit.*, p.61.

24. *Ibid.*, p.61.

25. Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Éditions Buchet et Chastel, 1963, p. 61.

26. Anne Perol, citée par Mahomed Taleb, *op. cit.*, p.286.

27. René Barbier, *Histoire de l'imaginaire et de ses transversalités*, Université Paris 8. <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm> : Site consulté en août 2006.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. "Contes populaires," *Encyclopédie, Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999 Microsoft Corporation. (CD-rom).

33. *Ibid.*

34. On citera par exemple Anansi l'araignée, le trompeur au grand corps des contes populaires d'Afrique occidentale et des Caraïbes, qui semble à la fois indiquer aux humains ce qu'il ne faut pas faire et leur montrer les résultats de la désobéissance, ou bien le coyote, le corbeau et le lièvre des contes amérindiens. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. Hélène de Troie, Cléopâtre, ou plus récemment l'actrice Marilyn Monroe ont pu faire l'objet de légendes dans lesquelles elles personnifiaient la beauté féminine, sans qu'aucun autre aspect de leur personnalité ne soit évoqué. Une même simplification se constate dans les histoires de revenants, les légendes locales et parfois même dans les souvenirs familiaux. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. Ainsi, dans *la Divine Comédie*, de Dante, se dit la foi de la chrétienté au Moyen Âge; *le Paradis perdu*, de Milton, est une illustration des idéaux de l'humanisme chrétien. "Épopée" *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999, Microsoft Corporation. (CD-rom).

42. « Roman (définition et histoire du) », *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999 Microsoft Corporation. (CD-rom).

43. *Ibid.*

Chapitre II

1. Georges Bertin, *Actualité du mythe*, Revue critique de sociologie, Esprit critique, Vol.03-Août 2001 : [http : //www.epritcritique.org/0308/article.html](http://www.epritcritique.org/0308/article.html) : Site consulté le 16 février 2006.

2. *Ibid.*

3. John Leavitt, « *Le mythe d'aujourd'hui* », coll. Anthropologie et société, Presse de l'université Laval, vol 29, no 2, p. 7.

4. Lieux commun : [traduit du latin; employé indifféremment à la place de topoi, mot grec] Pour compléter la définition du lieux communs : On peut affirmer que le lieux commun est fait d'idées générales auxquelles les rhéteurs rapportaient toutes les sources des raisonnements; d'où, idées banales que tout le monde répète [...]. Dictionnaire le Robert. Dictionnaire. alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Le Robert-Bureau van Dijk 1996. (CD-rom).

5. Dictionnaire Le Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Le Robert-Bureau van Dijk, 1996. (CD-rom).

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Le mot fiction d'après son étymologie latine XIII^e; lat. fictio, de fictus, de fingere provient curieusement du mot feindre. *Ibid.*

10. Dictionnaire le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert-Bureau van Dijk, 1996. (CD-rom).

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. « Utopie », Microsoft Corporation, *op. cit.*

20. Pierre Smith, Edgar Morin, M. Piattelli- Palmarini, Unité de l'homme, 3, *Pour une anthropologie fondamentale*, Paris, Seuil 1974, Points. Seuil, 1978, p. 260.

21. *Ibid.*, p.260.

22. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 30.

23. « Mythologie », Microsoft Corporation, *op. cit.*

24. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 14.

25. *Ibid.*, p.9.

26. Bernard. Valade, Encyclopédie, Anthropologie, Centre d'étude pour la lecture, Paris, 1972, p. 361

27. Philippe Malrieu, *La construction de l'imaginaire*, Bruxelles, Éditions Charles Dessart, 1967, p. 56.

28. Lorsqu'il est question de sens nous nous référons à cette définition : Visée suprême par laquelle les hommes mobilisent leur exigence, le sens ne se confond pas avec les valeurs ni avec les connaissances, mais les révèle, les ordonne, les hiérarchise et les met en perspective. Anne Perol cité par Mahomed Taleb, *Science et Archétypes, Fragments philosophiques pour un ré enchantement du monde*, Paris, Devry, 2002, p. 283.

29. Gérard Fourestier : <http://www.rabac.com/demo/ELLIT/baBAC/Mythe.htm> : Site consulté le 4 septembre 2006.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*
32. « Cosmogonie », Microsoft Corporation, *op. cit.*
33. *Ibid.*
32. « Mythologie », Microsoft Corporation, *op. cit.*
34. « Eschatologie », Microsoft Corporation, *op. cit.*
35. Dictionnaires Le Robert, *op. cit.*
36. *Ibid.*
37. Bernard Valade, *Anthropologie*, Paris, Centre d'étude pour la lecture, 1972, p. 347.
38. Dictionnaires Le Robert, *op. cit.*
39. *Ibid.*
40. « ancêtres, culte des », Microsoft Corporation, *op. cit.*
41. « Afrique noire. littératures d' », Microsoft Corporation, *op. cit.*
42. Anne Perol, citée par Mahomed Taleb, *op. cit.*, p.286.
43. Dictionnaires Le Robert, *op. cit.*
44. « Culture (anthropologie) », Microsoft Corporation, *op. cit.*
45. Bernard Valade, *op. cit.*, p. 354.
46. « Rites (anthropologie) », Microsoft Corporation, *op. cit.*
47. Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Éditions Grasset Fasquelle, 1982, p.13.
48. *Ibid.*, p. 13.
49. *Ibid.*, p. 13.
50. *Ibid.*, p. 257.
51. Pierre Smith, Edgar Morin, M. Piattelli- Palmarini, Unité de l'homme, 3, *Pour une anthropologie fondamentale*, Paris, Seuil 1974, Points. Seuil, 1978, p. 259.
52. René Barbier, *Histoire de l'imaginaire et de ses transversalités*, Université Paris 8. <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm> : Site consulté en août 2006.
53. Pierre Smith, Edgar Morin, M. Piattelli- Palmarini, Unité de l'homme, 3, *Pour une anthropologie fondamentale*, Paris, Seuil 1974, p. 258.

Chapitre III

1. Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Éditions Grasset Fasquelle, 1982, p.63.
2. *Ibid.*, p.62.
3. *Ibid.*, p.71.

4. *Ibid.*, p.70.

5. *Ibid.*, p.72.

6. *Ibid.*, p.71.

7. *Ibid.*, p.67.

8. « roman (définition et histoire du), » *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999 Microsoft Corporation.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. Comme le dit Milan Kundera : le roman se confond avec la culture de la vieille Europe depuis la Renaissance, depuis les errances et les errements de Don Quichotte ou de Panurge, et il serait non pas une « confession de l'auteur mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » (*l'Insoutenable Légèreté de l'être*). *Ibid.*

22. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 192.

23. « Imprimerie » Microsoft Corporation. *op.*, *cit.*

24. *Ibid.*

25. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 65.

26. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 220.

27. « Bovary », *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*, 1993-1999, Microsoft Corporation.

28. Edgar Morin, *op. cit.*, p.65.

29. *Ibid.*, p.65.

30. *Ibid.*, p.61.

31. *Ibid.*, p.66.

32. *Ibid.*, p.66.

33. *Ibid.*, p.70.

34. Dans les sociétés modernes, un glissement s'opéra progressivement, au point que les sociologues et les économistes envisagent l'avènement d'une société de loisirs (Jean Fourastié, Joffre Dumazedier). Au début de l'ère de la consommation de masse, les loisirs sont devenus des biens de consommation courante et parfois même une finalité en soi, un pur divertissement sans réel épanouissement social. Ils constituent aujourd'hui un domaine économique à part entière, comme en témoigne l'existence de l'industrie des loisirs : la télévision, objet de loisir par excellence, reflète parfaitement cette tendance actuelle. « Société du spectacle et des loisirs » Microsoft Corporation., *op. cit.*

35. Edgar Morin, *op. cit.*, p.15.

36. Mircea Eliade, *op. cit.*, p.230.

37. *Ibid.*, p.231.

38. *Ibid.*, p.232.

39. *Ibid.*, p.231.

40. *Ibid.*, p.231.

41. *Ibid.*, p.230.

42. *Ibid.*, p.230.

43. *Ibid.*, p.230.

44. *Ibid.*, p.230.

45. *Ibid.*, p.232.

46. *Ibid.*, p.231.

47. Edgar Morin, *op. cit.*, p.241.

Chapitre IV

1. Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Édition Grasset Fasquelle, 1962, p.20.

2. *Ibid.*, p.68.

3. *Ibid.*, p.187.

4. *Ibid.*, p.67.

5. *Ibid.*, p.68.

6. *Ibid.*, p.69.

7. *Ibid.*, p.23.

8. *Ibid.*, p.23.

9. *Ibid.*, p.101.

10. *Ibid.*, p.102.

11. *Ibid.*, p.11.

12. *Ibid.*, p.24.

13. *Ibid.*, p.26.

14. *Ibid.*, p.27.
15. *Ibid.*, p.101.
16. *Ibid.*, p.12.
17. *Ibid.*, p.203.
18. *Ibid.*, p.15.
19. *Ibid.*, p.15.
20. *Ibid.*, p.187.
21. *Ibid.*, p.204.
22. *Ibid.*, p.49.
23. Edgar Morin, *op., cit.* p.190.
24. Edgar Morin, *op., cit.* p.17.
25. *Ibid.*, p. 87.
26. Mircea Eliade .*op., cit.* p. 220.
27. Edgar Morin, *op., cit.* p.88.
28. *Ibid.*, p.73.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p.190.
32. *Ibid.*
33. Gordon Rattray Taylor, *Le cerveau et ses mystères, histoire naturelle de l'esprit*. Paris, Calmann – Lévy, 1979, p.21.
34. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 200.
35. *Ibid.*, p.89.
36. *Ibid.*, p.88.
37. *Ibid.*, p.89.
38. *Ibid.*, p. 89.
39. *Ibid.*, p. 91.
40. *Ibid.*, p. 48
41. *Ibid.*, p. 49.
42. *Ibid.*, p. 190.
43. *Ibid.*, p. 70.
44. *Ibid.*, p. 69.
45. *Ibid.*, p. 69
46. *Ibid.*, p. 69.

- 47. *Ibid.*, p.70.
- 48. *Ibid.*, p.70.
- 49. *Ibid.*, p.204.
- 50. *Ibid.*, p.205.
- 51. *Ibid.*, p.205.
- 52. *Ibid.*, p.191.
- 53. *Ibid.*, p.252.
- 54. *Ibid.*, p.245.

Chapitre V

- 1. C.G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Bruchet/Chastel, 1983, p.38.
- 2. On définit généralement la Science-fiction comme : « l'ensemble des œuvres de fiction qui, dans la littérature, le cinéma ou toute autre forme narrative, créent des métaphores de la science et de la culture en les transposant en d'autres temps ou d'autres espaces . Les œuvres dites de science-fiction sont effectivement très variées; « si leur point commun le plus constant semble être d'ordre thématique, le nombre de sujets et d'aspects qui la caractérisent depuis les années 1960 rend dorénavant très laborieux un classement du «genre» par les thèmes abordés . » *Encyclopédie Microsoft* Microsoft Corporation, *op.,cit.*
- 3. Marika Moisseff in *Le mythe d'aujourd'hui*. Anthropologie et société, Presse de l'université Laval, vol 29, no 2, 2005, p.69.
- 4. "science-fiction," *Encyclopédie Microsoft Encarta 2000*. 1993-1999 Microsoft Corporation.
- 5. Stéphane Manfrédo, *La science-fiction aux frontières de l'homme*, Paris, Découverte, Gallimard Littérature, 2000, p.13.
- 6. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.13.
- 7. « Science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
- 8. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.12.
- 9. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.14.
- 10. Voir dans chapitre I de ce mémoire, p.11.
- 11. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.31.
- 12. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.12.
- 13. Notamment défendus par Descartes puis par les encyclopédistes. *Ibid*, p.12.
- 14. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p. 13.

13. « Science-fiction », Encyclopédie Encarta *op. cit.*

14. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p. 13.

15. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p. 13.

16. *Ibid.*, p.20.

17. *Ibid.*, p.17.

18. *Ibid.*, p.19.

19. *Ibid.*, p.20.

20. *Ibid.*, p.21.

21. *Ibid.*, p.21.

22. *Ibid.*, p.19.

23. *Ibid.*, p.26.

24. Elle met le lecteur et les personnages de ses récits face à l'irrecevable et à l'inexplicable et ainsi contredit la raison en ouvrant des portes vers la folie. Le meilleur exemple de ce types de récit est *le Horla* de Maupassant. « Le ressort du fantastique est de jouer sur l'ambiguïté sans jamais affirmer. » *Ibid.*, p. 27.

25. *Ibid.*, p. 27.

26. "science-fiction," Microsoft Corporation, *op. cit.*

27. *Ibid.*

28. Stéphane Manfrédo *op. cit.*, p.22.

29. Stéphane Manfrédo. *op. cit.*, p.16.

30. *Ibid.*, p.16

31. *Ibid.*, p.13.

32. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.30.

33. Louis-Vincent Thomas, *Fantasmes au quotidien*, Librairie des Méridiens sociologie au quotidien, Paris, 1984,p.16.

34. Science-fiction : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction> : Site consulté le 6 Juillet 2006.

35. *Ibid.*

36. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.34.
37. « science-fiction » Microsoft Corporation, *op. cit.*
38. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.34.
39. «Science- fiction» : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction> : Site consulté le 6 Juillet 2006.
40. « science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
41. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.31.
42. *Ibid.*, p.31.
43. *Ibid.*, p.32.
44. *Ibid.*, p.32.
45. « science-fiction » Microsoft Corporation, *op. cit.*
46. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p.37.
47. *Ibid.*, p.44.
48. *Ibid.*, p.30.
49. « science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
50. Stéphane Manfrédo *La science-fiction aux frontières de l'homme* , Découverte Gallimard Littérature, 2000, p.55.
51. « Science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. Encyclopédie libre Wikipédia, « Science-fiction » : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction>: Site consulté le 6 Juillet 2006.
56. « Science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
57. Boris Vian cité par Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p. 53.
58. Stéphane Manfrédo, *op. cit.*, p. 53.
59. « Science-fiction » Microsoft Corporation, *op. cit.*
60. Marika Moisseff in *Le mythe d'aujourd'hui*. Anthropologie et société, Presses de l'Université Laval vol 29, no 2, 2005, p.69.
61. « Science-fiction », Microsoft Corporation, *op. cit.*
62. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions* L'Harmattan., Paris, 1988, p.14.
63. *Ibid.*, p.11.
64. *Ibid.*, p. 15.

65. Marika Moisseeff , *Le mythe aujourd'hui*. Anthropologie et société, Presses de l'Université Laval vol 29, no2, 2005, p.72.

66. *Ibid.*, p. 72.

67. Louis-Vincent Thomas,*op.,cit* .p. 14.

68. *Ibid.*, p.23.

69. Le fantasme en psychanalyse est un mot inventé par Sigmund Freud, il est un compromis entre deux termes existant ; phantasme (hallucination) et fantaisie (grande capacité à imaginer). Le fantasme se comprend comme une élaboration dérivée de plusieurs éléments, mettant en jeu différentes pulsions inscrites dans l'histoire du sujet. Le fantasme est formation de compromis, il élabore différents matériels, dont certains sont conscients et d'autres non. Le fantasme peut témoigner d'une fixation au stade oral ou au stade anal. De ce point de vue, il est le résultat d'une régression. La capacité à fantasmer signe une certaine normalité psychique ; on peut soupçonner chez les patients psychosomatiques une défaillance de la fonction fantasmatique, repérée sous la forme de pensée opératoire. Le fantasme permet ainsi une régulation psychique des désirs inconscients, nécessaire à la bonne santé mentale. Chez Mélanie Klein, l'ensemble de la vie psychique ne saurait être compris que comme fantasmatique. Chez Gorges Bateson, le fantasme est une activité ludique imaginaire d'un jeu théâtral où chacun est à la fois l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Le passage à l'acte est la réalisation matérielle d'un fantasme. Pour Henri Atlan, toute hypothèse scientifique vraiment nouvelle ou novatrice est de l'ordre du délire ou du fantasme. (résumé de mes lectures)

70. Louis- Vincent Thomas, *Fantasmes au quotidien*, Librairie des Méridiens sociologie au quotidien., Paris, 1984.p. 15

71. *Ibid.*, p. 10.

72. *Ibid.*, p. 11.

73. *Ibid.*, p. 11.

74. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, L'Harmattan., Paris, 1988, p.15.

75. « Science-fiction », Encyclopédie Encarta, *op., cit*.

76. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, L'Harmattan, Paris, 1988 .p. 15.

77. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, L'Harmattan., Paris, 1988. p. 13.

78. « Science-fiction », Encyclopédie Encarta *op., cit*.

79. Louis- Vincent Thomas, *Anthropologie des Obsessions*, L'Hamarttan , Paris, 1988, Paris, 1984, p. 13.

80. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des Obsessions*, L'Hamarttan , Paris 1988, Paris, 1984, p. 13.

81. *Ibid.*, p.12.

82. Marika Moisseeff, *Le mythe aujourd'hui*, Anthropologie et société, vol 29, no2, 2005, p.72.

83. Jean-Claude Guillebaud, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2001, p. 96.

84. *Ibid.*, p.97.

85. *Ibid.*, p. 97.

86. Jean-Claude Guillebaud, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2001, p.97.

87. *Ibid.*, p.90.

88. Gordon Rattray Taylor, *Le cerveau et ses mystères, histoire naturelle de l'esprit*, Paris, Calman – Lévy, 1979. p.302.

89. Jean-Claude Guillebaud, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2001, p. 106.

90. *Ibid.*, p. 106.

91. *Ibid.*, p. 123.

92. Jean-Claude Guillebaud, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2001, p. 121.

93. *Ibid.*, p. 120.

94. *Ibid.*, p. 120.

95. « Civilisation », Microsoft Corporation, *op. cit.*

Conclusion

1. Georges Bertin, *Actualité du mythe*, Revue critique de sociologie, Esprit critique, Vol.03-Août 2001 : [http : //www.epritcritique.org/0308/article.html](http://www.epritcritique.org/0308/article.html) : Site consulté le 16 février 2006.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

- Durand, Gilbert. *Structure anthropologique de l'imaginaire*. Paris: Éditions Bordas, 1969.
- Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.
- Guillebaud, Jean-Claude. *Le principe d'humanité*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- Jung, Carl G. *L'âme et la vie*. Paris: Éditions: Buchet et Chastel, 1963.
- . *L'homme et ses symboles*. Paris: Éditions Pierre Laffont, 1964.
- Levitt John. « *Le mythe aujourd'hui* ». *Anthropologie et société*, Québec: Presses de l'Université Laval, John Levitt Guest Éditeur vol 29, no 2, 2005.
- Malrieu, Philippe. *La construction de l'imaginaire*. Bruxelles: Éditions Charles Dessart, 1967.
- Manfrédo, Stéphane. *La science-fiction aux frontières de l'homme*. Paris: Éditions Gallimard, coll. Découverte Littérature, 2000.
- Moisseeff, Marika. « *Le mythe aujourd'hui* ». *Anthropologie et société*. Québec: Université Laval, vol 29, no 2, 2005.
- Morin, Edgar. *L'esprit du temps*, Paris: Éditions Grasset Fasquelle, 1962.
- . *Pour une anthropologie fondamentale*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Ratray Taylor, Gordon. *Le cerveau et ses mystères, histoire naturelle de l'esprit*. France: Éditions Calmann-Lévy, 1981.
- Taleb, Mahomed (éd.). *Science et Archétype, Fragments philosophiques pour un ré enchanement du monde*. Paris: Éditions Devry, 2002.
- Thomas, Louis-Vincent. *Fantasmes au quotidien*. Paris: Librairie des Méridiens, sociologie au quotidien, 1984.
- . *Anthropologie des obsessions*. Paris: Éditions L'Harmattan – Logiques Sociales, 1988.

SITE WEB CONSULTÉS

Encyclopédie Agora: <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Transdisciplinarite>: consulté le 20 août 2006.

Barbier, René. Université Paris 8. *Cours sur l'histoire de l'imaginaire et ses transversalités*: <http://www.barbierrd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>, consulté le 6 mai 2005.

Bertin, Georges, *Actualité du mythe*, Revue critique de sociologie, Esprit critique, Vol.03-Août 2001: <http://www.epricritique.org/0308/article.html> site consulté le 16 février 2006.

Fourestier, Gérard: *RUBRIQUES à BAC*: <http://www.rabac.co>: Site consulté le 2 mars 2005.

Encyclopédie libre: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction>: Site consulté le 6 avril 2006.

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET OUVRAGES DIDACTIQUES

Bartholy, Marie- Claude, Acot Pascal. *Philosophie, épistémologie, précis de vocabulaire*. Paris: Edition Magnard / texte en liberté, 1975.

Bouthat, Chantal. *Guide des mémoires et des thèses*. Décanat des études avancées et de la recherche. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1993.

Dictionnaire Le Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Bruxelles: Le Robert-Bureau van Dijk, 1996. (CD-rom)

Encyclopédie *Encarta 2000*, Microsoft Corporation. 93-1999. (CD-rom)

Mace, Gordon, Pétry, François. *Guide de l'élaboration d'un projet de recherche*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2000.

Valade, Bernard. *Les mythologies et les rites*. Dictionnaire du savoir moderne. Anthropologie, Paris : Centre d'étude pour la lecture, 1972.

OUVRAGES CONSULTÉS: MONOGRAPHIES ET PÉRIODIQUES

Bertin, Georges, Liard, Véronique. *Les grandes images : lecture de Carl Gustave Jung*, Québec: Presses de l'Université Laval, 2005.

Bergson Henri. *Matière et mémoire*, bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris: Presses universitaires de France, 1965.

Bouju, Emmanuel. *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, France: Presse universitaire de Rennes, 2006.

Campbell, Joseph. *Les mythes à travers les âges*. Québec: Le jour éditeur, sogides, 1993.

Cyrułnik, Boris. *La naissance du sens*. Paris: Hachette Littérature, 1995.

Damasio, A.R. *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris: Odile Jacob, 1995, « Poches Odile Jacob », 2000.

- Dupuy, Jean-Pierre. *L'esprit mécanisé par lui-même*. Paris: Le débat, no 109, mars-avril 2000.
- Eliade, Mircea. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme religieux*, Paris: Gallimard, 1952.
- Filkelkraut, A. *L'humanité perdue. Essai sur le XX^e siècle*. Paris: Seuil, 1997.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris: Gallimard, 1962.
- Jung C.G. *Essai d'exploration de l'inconscient*, France: Robert Laffont, Denoël, Collection Folio Essai, 1964.
- Le nouvel Observateur, Hors- série, *La psychanalyse en procès. L'héritage Freudien survivra-t-il aux démentis opposés par ses nombreux détracteurs*. n 56 Paris: octobre/novembre 2006.
- Le nouvel Observateur, Hors-série, *Les utopies d'aujourd'hui; L'androgynie, la fin de la bêtise, La machine à bébés, un monde végétarien, vivre 140 ans, le corps virtuel*. no 59 Juillet/Août 2005.
- Lash, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire*, Paris: Éditions Castelnau-le-Lez, Climats, 2001.
- Lecourt, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein*, Paris: Livre de poche, Folio, 1996.
- Morin, Edgar. *Pour sortir du XX^e siècle*, Anthropologie et sciences humaine, Paris: Fernand Nathan, Édition du Seuil « Collection Point » Paris, 1981.
- Malinowski, Bronislaw. *Trois essais sur la vie sociale des primitifs*. Paris: Petite bibliothèque payot, 1980.
- Perivolaropoulou, Nia, Despoix, Philippe. *Culture de masse et modernité*. Paris: Édition de la maison des sciences de l'homme, c2001.
- Propp Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Édition du Seuil, 1970.
- Les fictions de la science*. Science et avenir, hors série. Paris: no 147 Juillet/Août 2006.
- Laszlo, Ervin. *La vision émergente en science*. L'esprit et la matière, Science et réalité, Paris: Édition Durocher, 1996.
- Von Franz Marie-Louise. *Les femmes dans les contes de fées*, Paris: Édition Albin Michel, 1972.
- Toffler Alvin. *Le choc du futur*, France: Édition Denoël Gonthier, 1971.